عشر حجج.!

■ بهذا العدد من **علامات**، ينتهي عامها العاشر؛ زاحفة نحو مراحل صباها.. المتوثبة والطامحة نحو غد أفضل مشرق.!

ولقد دأبت **علامات**.. قبل عقد من الزمن.. تتحسس خطاها في خضم الثقافة الدافق، في زمن تطور وتغير فيه أشياء كثيرة.. في عالم الثقافة والمعارف على نحو أشمل، والناس في هذا الزمن الراكض.. يسابقونه، نحو الارتقاء في حياتهم كلها، وهم يلهثون لكي يبلغوا آرابهم.. في مراحل التطور، عبر المستجدات التي ما تفتأ تنداح في الحياة، ومن خلال طموح الإنسان وتطلعاته إلى المزيد، لأنه خلق.. وفيه هذا الطموح.. الذي لا يتوقف. والجادون فيها لا تتوقف جهودهم وعطاءاتهم وأخذهم، لأن الإنسان خلق لعبادة خالقه ولإعمار الكون، حتى يبلغ مداه، الذي يصل إلى أن تأخذ الأرض زخرفها وتزين، ويظن أهلها أنهم قادرون عليها.!

■ **علامات** في النقد، بدأت قبل عشرة أعوام بمحاولة طامحة أن تصنع شيئاً في ساحة الثقافة العربية الحديثة، يدفعها عزم.. إلى أن تحقق شيئاً من نجح، حين يصبح لها دور، وحين تؤدي بعض رسالتها المعرفية.! ولها أمل أن تبلغ بعض النجح المحقق.. من خلال ما تقوم وما تنشر من فكر. وهي قد التزمت الجد والصدق والإخلاص، لأنها سبل العمل الجاد،

ولأنها وسائل من عدة الطموح. وهي مدركة أن الثقافة أعباء ومغارم، وأن هذه المعطيات لا ينهض بها إلا صابرون، دافعهم الطموح.. الذي لا حدود له.!

■ إننا مطمئنون، إلى أننا بلغنا شيئاً من شأونا، وأن كاتبينا والمتعاملين معنا.. قد بدؤوا يطمئنون إلى مسارنا، عبر خطوات.. لا نزعم أنها يحكمها تخطيط وحسابات دقيقة، فذلك شأن المؤسسات الكبرى، غير أننا مقتنعون إلى أننا يقودنا طموح وآمال بعيدة، أننا انطلقنا من مبدأ معرفي، مدركين مسؤولية العبء، ومدركين ما ينبغي له. وحسبنا أننا نملك إرادة وطموح، وهما مع الصدق والوفاء.. عدة العمل الجاد.. من ورائنا ومعنا مثقفو وطننا العربي الكبير، الذي يحتفي بالعمل الجاد.. ويدعمه ويقف معه ويؤازره إلى أبعد مدى.. نحو أهداف الثقافة، لأنها رسالة، ولأنها أمانة، وهي كذلك قدر الذين يشغلون وجدانهم بها. وهي رسالة سامية غالية، بكل مفاهيم القيمة.. في مفهوم المثقف حيثما كان، وحيثما كان وطنه وموقعه في عالم المعارف.. وما أكثرها على الأرض اليوم.!

■ ندعو الله مخلصين.. أن يعيننا، وأن يحقق هذا الطموح، ويصدق علينا.. ما نحاط به من ثقة غالية، من وطننا العربي الكبير، لنزيد مضاء.. نحو عمل، تدفعه إرادة، لأن العمل عشق، وهو حقيق أن يتحقق له شيء من نجح.. بعون الله وتوفيقه، ثم بمؤازرة المثقفين.. اللائي عرفونا وعرفناهم، ووقفوا معنا، ومازالوا.. في هذا العمل المشترك.. الذي هو غراس الجميع، والهم الدائم والدائب. والله المستعان.

رئيس التحرير

التراث والحداثة

الحبيب الجنحاني

ليس من المبالغة في الشيء القول إنّ ثلاثيّة حمادي صمّود حول الخطاب بشقيه: البلاغي والأدبي تعد من أبرز الدّراسات الصادرة في الآونة الأخيرة حول قضايا النّص العربي قديما وحديثا ، وعلاقتها بتيّارات الفكر العالمي بدءا بخطابة أرسطو، ووصولا إلى بارط، وجينات وتو دروف، ودريدا. وهنا تبرز المحاولة الجديّة في سبيل إضافة لبنة صلبة لتأسيس منهاج قراءة جديدة ومغايرة للنّص التراثي العربي، وهو الطريق الوحيد لربطه بمسائل الحداثة من جهة، وما يطرحه الواقع المعاصر من تحديات من جهة أخرى.

مقولة التراث والحداثة التي عنونا بها هذه القراءة لم تأت صدفة، أو جريا وراء المسميات البرّاقة، وإنما هي خلاصة الخلاصة التي يكتشفها قارئ هذه الثلاثيّة الفكريّة في نهاية المطاف، فما الحاجة إلى دراسة التراث، وقراءته قراءة ثانية ، وثالثة، ورابعة إن رمت إلى ذلك سبيلا، إن لم يكن الهدف استنطاقه ليبوح لنا بخفاياه، ويميط اللثام بصفة أخص عمّا يكمن فيه من معان إنسانيّة مشرقة تضيء لنا الدرب في معركة الحاضر ضدّ الفكر الغيبي، وضدّ السطحيّة والرداءة، ومن أجل أن تنتصر قوى العقل والتنوير: الأس المتين للحداثة ؟

ولا يتأتّى الربط بين طرفي المقولة إلاّ إذا قرئ التراث في

ضوء أحدث التيّارات الفكريّة، ومناهجها المتنوّعة، وهو ما حاوله الكاتب، كما أنّه لا يستطيع أي باحث أن يبرز التلازم بينهما ، وأن يفيد من القيم المضيئة في التراث خدمة لمعركة التحديث في المجتمع العربي الإسلامي إلاّ إذا كان معتزاً بالهويّة الحضاريّة، ومنغرسا في قضايا عصره في الآن نفسه، إنّ الذين يحملون هذا الهمّ العربي يعيشون محنة قاسية، ذلك أنّ الزمن المعاصر يذكّرهم كلّ لحظة بمدى عمق الهوّة التي تفصل مجتمعهم عن المجتمعات المتقدّمة ، ويزداد الطين بلّة عندما تذكّرهم نصوص تراثيّة رائدة أنّهم لم يتقدموا كثيرا ، فكلّ ما حصل بعد نصف قرن من ميلاد الدولة الوطنيّة في كثير من الأقطار العربيّة لا يتجاوز واحات من التحديث يحاصرها تخلّف مريع.

لعلّ التجذّر هو الذي سمح لصاحب النّص بالوصول إلى نتائج حريّة بالوقوف عندها ، وإنعام النظر فيها ، وهو واع بهذا التّمزّق، وقد ألمعنا أنّه يمثل محنة في حياة فئة من المثقفين العرب المعاصرين، فقد كتب في دراسة أخرى يقول:

« أنا المتجذّر في تراث بالإنتماء والإختصاص أحمله في داخلي كالرّسم والوشم سلطة قابعة في ركن من أركاني السحيقة تمارس سلطانها في السرّ والعلانيّة، وأنا المدقوق في العصر الموثوق إلى ما يشقّه من تيارات، وما يطفح به من نظريّات، قدري أن أكون هنا وهناك كيانا مختلف الموارد ، متشعّب المسالك، عجيب التركيب، أشقّ الماضي بالحاضر، وأعيش الحاضر بذاكرة منحدرة من مناطق قصيّة» (الوجه والقفا).

التراث العربي لم يتحوّل إلى تراث حملناه إلى المقابر والمتاحف ندرسه ، ونأرّخ له ، فهو مايزال حيّا يؤثّر فينا بغثّه وسمينه، وغثّه أشدّ تأثيرا ، ومن هنا فشل التيّار الذي نادى بالقطيعة مع هذا التراث، متهما إياه بأنّه يمثل عبئا ثقيلا يشدّ إلى الوراء.

قد يبادر البعض قائلا: إن مقولة الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة هي ضرب من التوفيق أو التلفيق، ونعت أصحابها بأنهم تلفيقيّون ، وطغت الإيديولوجيا في النظرة إلى التراث ، ووقع البعض في الخلط بين التراث ممثّلا عصر الأسلاف، ومعبّرا عن حضارة معيّنة لا مناص من دراسته، والتعرّف إلى الثابت والمتحوّل فيه، والعمل عبر قراءة جديدة على أن يصبح الثابت بالأمس متحوّلا اليوم، وبين النظرة التراثيّة الماضويّة التي ترى فيه النموذج والقدوة.

قد يتساءل المرء عن العلاقة بين الخطابة والحداثة مثلا ؟

إنّها علاقة متينة الوشائج، ويكفي الإلماع هنا إلى الرسالة النبيلة التي أنجزتها في مجال التحديث بالأمس واليوم، فقد كانت دعامة صلبة من دعائم عصر الأنوار، ممهّدة للثورة الفرنسيّة، متزامنة في ذلك مع نصوص الموسوعيين، وجاءت سنة 1789 ليقود الخطاب الثورة والدولة والمجتمع كلّه.

أسهم الخطاب - إذن - في تدشين عصر حريّة الإنسان، وتحرير إرادته ليعي أنّه صانع تاريخه، وبالتّالي فهو مسؤول عن اختياره، وأسهم كذلك في إزالة طابع القداسة عن الحكم بعد أن

افترى زبانيّته قرونا طويلة، زاعمين أنّهم يستمدّونها من السماء عبر الكهنوت، فالسلطة شأن إنساني دنيوي، فالإنسان وحده، وعبر نضاله الطويل له الحق في اختيار أفضل أنماط الحكم لتسيير شؤونه، وله وحده الحق في تغييرها إذا لم تستجب لمصالحه، والحداثة المطلّة من عباءة فلسفة الأنوار تعني العلاقة الوثيقة التي لا انفصام لها بين مفهومين: العقلانيّة والتحرّر، ويضحى التحرّر، وما يقترن به من حريّات، وحقوق، وديموقراطيّة بدون عقلانيّة مستحيلاً، فلا حداثة دون تحرير الإنسان من كلّ المسلمات والبديهيّات، وتحرير التاريخ من مقولة الحتميّة.

وعندما نعود إلى المجتمع العربي نتذكر ذلك السلاح الناجح الذي قدّمه الخطاب إلى ملاحم التحرّر الوطني، وتعود إلى الذاكرة أسماء الماسكين بزمام هذا الفنّ مثل جمال الدين الأفغاني، وعبد العزيز الثعالبي، وسعد زغلول، وعلي البلهوان، وغيرهم كثير، ثم كان نصلا خطير الشأن في معركة بناء الدولة الوطنيّة، ومقاومة التخلّف، وتعبئة النّاس من أجل التحديث.

وهل يمكن أن نتصوّر اليوم مجتمعا مدنيا قويّا دون تأثير الخطاب، وتنوّعه، وتعدّد منابره ؟

قد يبادر البعض قائلا: إنّ الخطاب قد عفى عليه الزمن في عصر الصورة، وليس الأمر كذلك، فالصورة تبقى صامتة بلهاء إذا لم يبعث فيها الروح خطاب ذكيّ مقنع ، بصير بالحجة، وما الحملات الإنتخابيّة في المجتمعات الديموقراطيّة إلاّ برهان ساطع على ذلك.

يضمّ القسم الأوّل من الثلاثيّة أربع دراسات، الأولى عن «اللغة والوجود»، والثانية عن «نظريّة النظم»، وتبين الثالثة والرابعة جوهر الفكر البلاغي في الثقافة العربيّة الإسلاميّة.

لاحت لنا أثناء قراءة النّص الأوّل الملاحظات التالية:

- قد برهنت الدّراسات التاريخيّة للحضارات القديمة أنّه لا يمكن تصوّر وجود سابق منفصل عن اللغة.

- عدم كفاية النظر اللغوي مجرّدا عن الفلسفلة، والنظر الفلسفي مجرّدا عن اللغة، بل نستطيع التأكيد أنهما زوجان لا ينفصمان، فاللّغة ليست مجرّد وعاء، بل هي تفكير، ورؤية، ومن هنا جاء خطأ أولئك الذين حاولوا فصل اللّغة عن الهويّة، والإنتساب الحضاري، ومن الغريب أن هؤلاء الدعاة هم من أقرب النّاس إلى الثقافة الغربيّة الطافحة بالدّراسات عن تأثير اللغة في الفكر منذ أن بدأ أصحابها يدرسون مقولات أرسطو إلى تفكيكيّة جاك دريدا، بل بلغ الأمر بالبعض إلى تشريع وصاية اللغة على الفكر، فالقضيّة ليست معرفيّة - إذن - بل هي سياسيّة.

- يوظّف الباحث نصّا تراثيّا رائدا من كتاب «الحروف» لأبي نصر الفارابي ليؤكّد تأثير اللسان في بناء الأنظمة الفكريّة.

- يتّضح لقارئ هذه الدّراسة، والتي تليها أنّه لا يمكن استعمال مفهوم ما منقطعا عن تاريخه، وعن البيئة التي ولد فيها، وهذا يذكرنا بأولئك الذين يخلطون فيسقطون مفاهيم غربيّة،

أو عربيّة إسلاميّة على واقعنا المعاصر، غافلين عن أنها نشأت في بيئة حضاريّة معيّنة، وفي مكان وزمان محدّدين. وهذا التأكيد لا يتناقض البتّة مع وجود مفاهيم كونيّة حرّرها نضال الشعوب من الزمان والمكان مثل مفهوم الحريّة، وحقوق الإنسان، والتسامح، والعدالة الإجتماعيّة، وقبول الرأي المخالف.

ولا مناص في هذا الصدد من كشف القناع عن وجوه أولئك الذين يستغلّون قضيّة معرفيّة، ألا وهي ضرورة التعرّف إلى البيئة الحضاريّة التي نشأ فيها مفهوم معين ليحاولوا الطعن في هذه المفاهيم الكونيّة بحجّة أنها لم تنبت في تربتنا.

ويقدّم مفهوم النظم كما جلّت كنهه الدّراسة الثانية دليلا واضحا على ضرورة تنزيل المفاهيم في بيئة النشأة، ثمّ التعرّف إلى الظروف التاريخيّة التي سمحت بتطوّرها، وانتقالها من مرحلة إلى أخرى.

لمّا حاول الكاتب التعرّف إلى صدى المسألة في الثقافة العربيّة وقف على ظاهرة تبعث القلق، بل قل تثير الحزن في نفوس الباحثين العرب «ولقد لاحظنا أننا كثيرا ما لا نتجاوز، في استعادة علوم غيرنا، حدّاً أدنى، بل إننا نقع دون ذلك الحدّ، فنبتسر المسائل، ونختزل الإشكال، ولا نحيط بما تقتضيه المعرفة علما، فتبقى ثقافتنا عاجزة عن تخطّي الهوّة الفاصلة بيننا وبين غيرنا، ولا شكّ أنّها فجوة تكبر يوما بعد يوم» (ص 18، ويشتدّ

الألم عندما يكون النّص مكتوبا بلغة الآخر «لأنّه يكشف له بلغته مرتبتنا الدنيا في المعرفة» !

تصيب المرء الخيبة عندما يلمس اليوم ظاهرة التردّي التي زحفت على مستوى التعليم الجامعي في كثير من الأقطار العربيّة، وما يرتبط بها من ندرة الدّراسات الجيّدة، وطغيان ظاهرة الكم على الكيف حتّى في الرسائل الجامعيّة، وقد كان الأمر أفضل قبل ثلاثة عقود. إنّها حالة مرتبطة بالأوضاع العربيّة العامّة. ولا يقتصر الأمر على عدم الإلمام بما كتبه الباحثون باللّغات الأجنبيّة عن موضوعات جديدة لها علاقة متينة بمنهاج القراءة المغايرة لتراثنا، بل يشمل كذلك عدم التعمّق والتدقيق في نصوصنا التراثيّة، وقد جدّدت قبل قرون طويلة في بحث مسألة «اللغة والفكر»، ويضرب الكاتب مثلا على ذلك من نصوص أستشهد بها من "كتاب الحروف" للفارابي، ملمّحا إلى عدم اكتراث الدارسين المعاصرين برفع الإلتباس عن القضايا التي تبدو متناقضة محيّرة، وتكبر الحيرة خاصة في ذهن من لا يعرف هذه النّصوص معرفة جيّدة، أو هو ليس من ذوي الإختصاص «فالمسدّي، وتأليفه في الفكر اللساني العربي معروف يورد هذه النّصوص، وعنه أخذناها متقاربة... ولا يتوقف عند المسألة، ولا يشرح للقارئ ما إذا كان الفارابي يتحدّث عن نفس النمط من «المحاكاة»، أم إذا كانت المحاكاة في اللفظ شيئا، وفي العبارة والتأليف شيئا آخر، وما الفرق بين اللّغة مفردات راتبة على معان، واللّغة عندما تصبح أحكاما ومقتضيات بالضمّ والتأليف.

هذه قضايا مهمّة لا بدّ من مواجهتها حتّى تستقيم الأمور، وندفع التناقضات وضروب الحرج النظري المتأتيّة من صعوبة تجويد النسق الفكري إلى حدّ يكون فيه قادرا على تمثل مختلف القضايا. أمّا أن تخضع النصوص لغرضنا في البحث، فنثبت الشيء في باب، ونثبت ما ينقضه في باب آخر، فأمر لا يعني من لم تثبت قدمهم، لاسيّما إن كانت النصوص المتباينة لنفس المؤلّف كما بيّنا » (ص 25-26).

تبرهن هذه الدّراسة مرّة أخرى أن معالجة مسائل معرفيّة في سياقها التاريخي منذ الحضارة اليونانيّة حتّى اليوم لا يمنع من ربطها بقضايا العصر، وما تطرحه مسيرة الحداثة من تحوّلات جديدة تنسف كثيرا من مسلمات الماضي نسفا.

أمّا مسألة النظم فيمتزج فيها النسق العقدي بالنسق اللغوي ، فهي دراسة تتداخل فيها أنساق متعدّدة، وهي مسألة دقيقة ومعقدة، إذ إنّ جوهرها في نهاية المطاف الإعجاز القرآني، ومن هنا تبوّأت في التراث العربي الإسلامي مكانة متميّزة، وهنا تبرز خطورة المنهج المتبنى، فما هو المنهج الذي اتخذه صاحب النّص نبراسا في تناول هذه المسألة الشائكة ؟

يعلن عن ذلك منذ السطور الأولى فيقول: «لذلك لا ننظر إلى مسألة النظم من زاوية المناهج الجديدة ، وإنما نقيس ما نعرف لها من القراءات المستفيدة من بعض المناهج اللغويّة المتطوّرة، على وضعها في المدونة التراثيّة لفهم الظاهرة في ضوء المباحث التي ولّدتها ، ورصد القوّة الفاعلة فيها المؤصلة لكيانها ، وهو في

نظرنا عمل لابدّ منه، مكانة من الدّرس مكان الجمل والمقدّمات» (ص 31-32).

وأبادر إلى القول: إنّ المؤلف قد تناول مسألة النظم في أطروحته الجامعيّة «التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطورّه إلى القرن السادس»، ولكنه أفاد من الدّراسات الجديدة في هذا البحث فأعاد النظر ونقّح.

قد أومضنا فيما سبق إلى قضيّة أساسيّة في دراسة النّصوص القديمة، وتحليل ما ورد فيها من مفاهيم ومصطلحات، ألا وهي ضرورة الرّجوع بها إلى بيئة النشأة، ومراحل التطوّر، وقد هدف من ذلك كلّه إلى الوقوف على الدّفع، أو الدوافع التي سكتت عنها النّصوص، أو لم تبن عنها بما يلزم فغابت عن الدّراسين المحدثين.

ولما تحدث عن الدّراسات التي نشرت حول المسألة لمّح إلى تيّار لم يعط القضيّة كبير اهتمام فوقع في الإسقاط، وأخضع النّصوص القديمة لأطروحات وضعت مسبقا، وفرض على النّص تأييدها ، فجاء التحليل خاضعا لآراء سابق، ومعتقدات ثابتة، ولم تكن الغاية منها تقصّي الحقائق، وإنما الإنتصار لرأي، والتمسك بعقيدة. إنّها مسألة كبرى نقف عليها أثناء قراءاتنا الدّراسات الحديثة المنطلقة من النّص التراثي: الإسقاط، وإخضاع النّص، أو الواقع في الدّراسات السياسيّة والإجتماعيّة للنظريّة، وإن كانت فجّة دوغماتيّة، وقد ذكّرتني هذه القضيّة بحوار قديم مع أحد كبار المتخصصين السوفيات في الشؤون الإفريقيّة ، وقد

جاءنا منظّرا لها، ونحن ندرس في ندوة طلابيّة عالمثالثيّة المدّ التحرّري في القارّة السمراء مطلع الستينات، وقد زعزع تنظيره مع كآبة الحياة في مدينة أوروبيّة شرقيّة كبرى إيماني بإيديولوجيّة تحمست لها أيّام الشباب. دار الحوار عن الثورة في إفريقيا، وميلاد الدولة الجديدة غداة الإستقلال، وعن الطبقة التي ينبغي أن تقود الثورة، ثمّ تتربّع على عرض السلطة بعد ذلك، ورغم صغر السنّ، وحداثة التجربة فقد أكّدنا معشر شباب إفريقيا أن القيادة ستكون بيد «البورجوازيّة الوطنيّة»، أو بيد طبقة الفلاحين على غرار الثورة الصينيّة فإذا بهذا المنظّر الكبير، والعارف جيّدا بالأوضاع الإفريقيّة، وهي أوضاع تختلف اختلافا جذريّا عن أوضاع البلدان الأوروبيّة، يفاجئنا، ويعلن أنّ القيادة يجب أن تكون بيد «البروليتاريا»! فسألناه: أين طبقة البروليتاريا في بلد مثل تنزانيا، أو السودان يومئذ، ففكّر مليا ليعلمنا بأن نواتها تتمثل في عمّال السكة الحديديّة، ولعلّ مسافتها لا تتجاوز بعض مئات من الأميال. المهمّ بالنسبة إليه أن تصدق النظريّة الدوغماتيّة، وقد نظّر لها في بيئة أوروبيّة صناعيّة أفرزت طبقة عماليّة جديدة ابتداء من القرن التاسع عشر.

وعندما نعود إلى تجليّات الخطاب البلاغي انطلاقا من النّص التراثي نرى ضرورة التحذير من مزلق آخر لا يقلّ خطرا عن الإسقاط، وأعني به تمجيد التراث، وإخضاع الحاضر للماضي، واتخاذه قدوة رغم نقائصه ومساويه، وأثناء متابعة الكاتب للدّراسات المنشورة في الموضوع ابتداء من الثمانينات تفطن إلى

ظاهرة التـمجيد، واحتسـاب المناقب، ملاحظا تزايدا مطردا لهذا الصنف من الدّراسة في الثمانينات بينما لا نكاد نجد صدى له في السبعينات، فقد ختمت باحثة دراستها عن نظريّة النظم للإمام عبد القاهر الجرجاني قائلة: «نخلص من كلّ ما تقدّم إلى أن الجرحاني استطاع أن يأتي بنظريّة متكاملة تضاهي أحدث النظريّات اللغويّة في النصف الثاني من القرن العشرين».

ذكّرتني هذه الجملة بما ألمع إليه الكاتب نفسه قبل سطور قليلة من سبق الثقافة العربيّة إلى قضايا تطلب الإنتباه إليها ، والوقوف عليها من الثقافات المهيمنة اليوم مئات السنين، بعث فيّ تأكيد سبق الثقافة العربيّة النشوة من جهة، ولكنّه أقضّ مضجعي من جهة أخرى لما بقيت متعطشا إلى معرفة مظاهر هذا السبق (أومض إلى ذلك إيماضا في ص 79)، ذلك أن عدم توضيح ذلك يجعلنا نقع في خطر نفس الأسلوب التمجيدي الذي وقعت فيه صاحبة الدّراسة المذكورة.

إنّ الدّراسة عن نظريّة النظم تمثل حجر الزاوية في مجلد «من تجليّات الخطاب البلاغي» ليست لأنّها حاولت الحسم استنادا إلى آراء الجرجاني في قضيّة دقيقة من قضايا العقيدة الإسلاميّة من جهة، ومن قضايا الفكر الإسلامي في مرحلة التأسيس من جهة أخرى، وإنما ربطتها في الوقت ذاته بقضايا أخرى ذات شأن مثل قضيّة اللّغة، والخلفيّة العقديّة لهذا المؤلّف، أو ذاك ممّن انكبوا على دراسة ظاهرة النظم من الفترة المبكرة حتّى عصر صاحب «دلائل الإعجاز».

ولما تحدث الكاتب عـن تطوّر النظريّة البلاغيّـة، وما لمسه من عدم الترابط والتواصل بين المراحل المختلفة قذف جملة اعتراضيّة لمّح فيها تلميحا إلى نكتة دقيقة في التأريخ للقضايا الفكريّة في الحضارة العربيّـة الإسلاميّة قـال: «وعلى كلّ فليست هذه أوّل مرّة نلاحظ أنّ المواقع الفكريّة في الحضارة العربيّـة الإسلاميّة تقوم على منطق الإنقطاع، وعدم التواصل».

تمثّل هذه الجملة موضوعا كبيرا قائما بذاته وددنا لو وقف عنده الكاتب قليلا، أو اكتفى عند الضرورة بالإحالة في الهوامش على مرجع موثوق به حول المسألة. إنّنا لا ننكر وجود الظاهرة، ولكنّ السؤال: كيف ؟ ومتى ؟ ولماذا ؟

كما أحببنا كذلك أنّ يبدي مؤلف هذه الدّراسة القيّمة رأيه في الضجّة الكبرى التي فجرّها كتاب نصر حامد أبو زيد «مفهوم النّص: دراسة في علوم القرآن»، وقد تناول في الباب الثاني آليات النّص، ومسائل الإعجاز، وهي تلتقي في كثير ممّا تطرحه من قضايا مع ما تناولته دراسة النظم . فالإشارة السريعة إلى مقال نشره الباحث المصري الجاد في مجلة فصول (أكتوبر - ديسمبر 1987) لم تكن كافية. قد يتساءل القارئ: لماذا كتاب «مفهوم النّص» بالذات، وهو أحد المؤلفات التي تناولت النّص القرآني في الأعوام الأخيرة ؟ لأنّه، كما أومضت ، أحدث ردود فعل متباينة حرصنا أن نتعرّف إلى رأي أحد المتخصّصين التونسيين حولها.

تعالج الدّراسة الأولى في الجزء الأوّل «من تجليّات الخطاب

الأدبي»، قضايا نظريّة مسألة «الأدب وتحويل الواقع»، أو بعبارة أدق: هل يمكن أن نعدّ الأدب وثيقة تاريخيّة ؟

حلّل فيها الكاتب نصّا ثريّا، زاخرا بالإيحاءات من «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي جمع فيه بين التعبير عن قيم إنسانيّة نبيلة، خالدة خلود العلاقة بين الرجل والمرأة، والإيماء إلى أحداث سياسيّة خطيرة الشأن عرفتها الأندلس في نهاية القرن الرابع الهجري، وقد أطلّت الفتنة برأسها وأرزمت.

طرح انطلاقا من النّص قضيّة منهجيّة كبرى تؤرق كل باحث يعتمد اليوم النّص التراثي لدراسة قضيّة من قضايا المجتمع العربي الإسلامي: دينيّة كانت، أو تاريخيّة، أو سياسيّة، أو فكريّة، أو أدبيّة، وهي إلى أي مدى يمكن الإطمئنان إلى ظاهر النّص، وإلى موضوعيّة ما ورد فيه من معلومات، وخاصة إذا كانت هنالك مسافة تفصل الزمن المعيش عن زمن الكتابة، أو قل، إن شئت، المسافة الفاصلة بين الفعل وذكرى الفعل، فمن المعروف أن «الكتابة عن الذاكرة ليست إلاّ صياغة جديدة لأحداث بعيدة بينها وبين الواقع بقدرما بين زمنها والزمن التاريخي».

وتعترض هذه الصعوبة بصفة أخص المؤرخ المتخذ من المذكرات مرجعا لدراسة التاريخ العربي الحديث، فإلى جانب العامل الذاتي، وقد يبلغ أحيانا تخوم النرجسيّة، يبرز مشكل آخر، وهو التعويل على الذاكرة في سرد أحداث مضت عليها أعوام عديدة، ومن هنا فإنني أميل إلى الإعتقاد أن أصدق المذكرات، وأقربها إلى الواقع والموضوعيّة ما صنفت بأسلوب

اليوميّات، أي أن الحدث يسجل في مساء نفس اليوم، أو بعده بقليل، كما هو الشأن في مذكرات الزعيم المصري الشهير سعد زغلول، وقد زعم محققها أنّ سعد زغلول كتبها لنفسه، لا لتنشر على النّاس (ج 1، ص 101)، لو أضاف «لا لتنشر على النّاس في حياته» لأصبح الزعم مقبولا، فقد أوصى كثير من السياسيين أن تنشر مذكراتهم بعد رحيلهم لأسباب مختلفة.

كتب الزعيم المصري يومياته مسجّلا عن وعي القضايا الكبرى التي عرفتها السياسة المصريّة، ولا سيما في الثلث الأول من القرن المنصرم، مدركا ما تتسم به من صراحة وجرأة، كتب يقول: «ويل لي من الذين يطالعون من بعدي هذه المذكرات».

إنّ النّص التاريخي، وكذلك الوثيقة التاريخيّة، وضمنها مذكرات السياسيين، يطرحان قضيّة منهجيّة تختلف دون ريب عن النّص الأدبي، ولكن لا مناص للمؤرّخ من التفطن إلى الظرفيّة التي ألف فيها النّص، وماهي الضرورة التي جعلت صاحبه يسكت عن معانٍ معينة، أو يومض إليها إيماضا، وإلى أي مدى أثّرت فيه عوامل ذاتيّة ؟

ونعود إلى السؤال: إلى أي حدّ يمكن اعتبار النّص الأدبي وثيقة تاريخيّة، وهل يفيد المؤرّخ من نصّ «طوق الحمامة» ؟ نبادر فنقول: نعم، النّص الأدبي يقدّم معلومات تاريخيّة ثمينة قد لا نعثر عليها في مظانها الأصليّة: كتب التاريخ، والتراجم، وهو أمر معروف في التأريخ لقضايا المجتمع العربي الإسلامي، فالتداخل بين المعارف، وظاهرة الإستطراد، والكلام على الكلام

مسائل مطروحة في النّص التراثي العربي، ولكن لا مناص من الحذر في الإفادة من النّص الأدبي مصدرا تاريخيّا فهو يخضع للصنعة، وما تفرضه أساليب البلاغة من تبهرج وتنميق، فهو عادة يعيد الزمن الماضي لا بما هو عليه ، ولكن بما يريد أن يكون عليه، وقد أوضح الكاتب بما قدمه من تحليل لغوي وبلاغي دقيق أن طريقة ترتيب القول والعقد بين أجزائه لا تتمّ إلاّ في بنية أدبيّة تنشئ عوالمها إنشاء، تستمد مقوماتها من مقومات الجنس والنوع، وبذلك تتحوّل إلى قوانين صارمة تتحكّم في النّص على حساب رواية الحدث التاريخي، ومااكتنفه من ملابسات مؤثّرة.

تكمن في كلّ نصّ مستويات مختلفة ومتفاوتة فتنضوي في النّص الأكبر نصوص متوسطة وصغرى، ويزداد هذا التفاوت تعقيدا في النّص الأدبي، كما جلّى ذلك صاحب الدّراسة، رابطا ما أصاب عز حبيبة مراتع الصبا ونضارتها، وجمالها من ذبول وأفول بدولة بدأت الفتنة تنهش كيانها، وتذهب برونقها وبهائها، وتنذر الأحداث بسوء حالها وأفول نجمها، فيصبح ما أصاب العشيقة ممّا أصاب الدولة، وذهاب بهجتها، وانقلاب بسمتها الساحرة إلى وجوم وحزن ممّا أصاب الدولة وانحدارها، ووقف عند جملة خبريّة عاديّة يستنقطها، بل قل يعصرها عصراً لتفصح عمّا يلي:

يقول ابن حزم: «ثمّ انتقل أبي (كان وزيرا) رحمه اللّه من دورنا المحدثة بالجانب الشرقي من قرطبة بربض الزاهرة إلى دورنا

القديمة في الجانب الغربي من قرطبة ببلاط مغيث»، ويعلّق محلّل النّص على هذه الجملة الخبريّة القصيرة فيقول:

أليس في الجملة ما يؤذن بالأفول والتّراجع وسوء الحال ؟ أليس الإنتقال من المشرق إلى المغرب إيذانا بالإنحدار والذّهاب والإنصرام ؟

فالمشرق نور وبهجة وقوّة وصعود، والمغرب أفول وانحدار وذبول وغياب وفناء. إنّ المسافة التي تقطعها الشّمس بين شروقها وغروبها، هي المسافة التي قطعها النّص من بدايته إلى نهايته، مثلها مثله تصل إلى كبد السّماء وغاية التألّق والإشراق، ثم تنحدر متدرّجة إلى أن تغيب. أو لم تأت في القسم الأوّل استعارة الشّمس للجارية ؟ فلقد قطعت كما تقطع الشّمس المسافة من شروقها وبهجتها، إلى غروبها وذبولها.

والدّولة كذلك بدأت قويّة، عزيزة، منيعة، ساطعة، ثمّ دبّ إلى جسدها الوّهن، واعتراها الذّبول، إلى أن ذهبت واضمحلّت».

بل يذهب بعيدا، فيلمع إلى أنّ دائرة الرمز يمكن أن تكبر وتتسع فتشمل الجارية نفسها لتصبح رمزا للدولة، «وقد بدأت، كما بدأت صبيّة فتيّة مشرقة ترذل في العز، وتتغذّى بالصيانة والحفظ، ثمّ أصابها ما أصابها، فذهب عزّها، وغاض ماؤها، وفني رونقها ، عندما دبّت في أرجائها الفتنة ، وانتهبتها المطامع، ولم يبق من يصونها».

حب في حب، حب منكشف ظاهر، وحب أعمق يتجاوز في نظرنا الدولة ليشمل الوطن، ومرابع الصبا.

السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الصدد: هل قصد صاحب النّص ابن حزم إلى شيء ممّا جعله الناقد يجري على لسانه ؟ الإجابة مستحيلة، وهكذا يتولّد من النّص على النّص نصّ جديد، وتلك، لعمري، القراءة المغايرة. يقول الكاتب في بحث آخر «وعوالم النّص عوالم بكر تكتشفها اللغة إذ تحاول تشكيلها، وما أن تشكّلها حتّى تدفعها إلى عدمها، في بحث دائم عن الشكل المقدّر الأوفى الذي هو أفق الكتابة، وطموح مشروعها».

* * *

شغلت بال الدارسين قضايا كبرى في الثقافة العربيّة الإسلاميّة مثل قضيّة تدوين هذه الثقافة، وما طرحته من مسائل معقّدة، إذ مرّ قرنان كاملان على كثير من الأحداث قبل تدوينها، وقضيّة الإنتقال من عصر المشافهة إلى عصر الكتابة، وللجاحظ شأن خطير في هذا المجال، وكذلك مسألة التنظير لسلطة غير شرعيّة، وإلباسها عبر التأويل لبوس الشرعيّة الدينيّة، فبرز فنّ خاص من فنون الكتابة اشتهر بالأحكام السلطانيّة.

ومن بين هذه المسائل الكبرى مسألة علاقة المثقف بالسلطة في المجتمع العربي الإسلامي، وقد برزت منذ موقف القرّاء من التحكيم في حرب صفين حتّى عصر الأنترنت.

قد يبادر البعض قائلا: إنّها قضيّة عامّة عرفتها المجتمعات

الأخرى، وليست خاصّة بالمجتمع العربي الإسلامي، ونرى ذلك صوابا، ولكنّنا نميل إلى الإعتقاد أنّها تتفرّد بسمات في المجتمع العربي الإسلامي، فقد انتصر فيه دائما السيف على القلم لأسباب لا يسمح المجال بذكرها في الوقت الذي نقف فيه على ظاهرة انتصار القلم على السيف في مجتمعات أخرى، ولو تمّ ذلك في مرحلة من مراحل تاريخها.

أقضّت هذه القضيّة مضجع المفكرين العرب قديما وحديثا، ومن أبرز النماذج الثريّة التي نقف عندها في دراسة هذه المسألة في العصور الكلاسيكيّة للحضارة العربيّة الإسلاميّة نموذج أبي حيان التوحيدي، فقد كان بالفعل مثلا حيّا لوضع الأديب السيء، واضطراره في سبيل كسب قوته، إلى إراقة ماء الوجه، وبيع الدين بالدنيا على حدّ عبارته، واعيا بمأساة الكاتب الذي تضطرّه ظروف قاهرة أن يبيع ضميره، ويسخر قلمه لعمل لا ترضى عنه نفسه، وليس مقتنعا به، فإذا النّص مستلب، وصاحبه فيه غريب، وتزداد المحنة قسوة إذا أنجز النّص ليس ازدلافا إلى صاحب سلطة وجاه فحسب، بل طاعة لأوامر سلطة ظلومة الكاتب من أدرى النّاس بخفاياها، وأساليبها الملتوية، وهو ما لمّح إليه أبو حيّان في مقدمة «الإمتاع والمؤانسة»، فقد صدرت إليه الأوامر: «واعمد إلى الحسن فزد في حسنه، وإلى القبيح فأنقص من قبحه»، وهكذا يتحوّل مفكر كبير، وأديب بارع مثل التوحيدي إلى مستكتب يكتب حسب شروط مملاة.

يخبر التوحيدي صاحب الأمر والجاه بتقنيات الإخراج التي

نفّذها، كما أمليت عليه فيقول: «فد فرغت في الجزء الأوّل على ما رسمت في القيام به وشرّفتني بالخوض فيه، وسردت في حواشيه أعيان الأحاديث التي خدمت بها مجلس الوزير، ولم آل جهدا في روايتها وتقويمها، ولم أحتج إلى تعمية شيء منها، بل زبرجت كثيرا منها بناصع اللفظ، مع شرح الغامض، وصلة المحذوف وإتمام المنقوص».

ويتساءل المرء: هل من الممكن أن يبقى الكاتب الأصيل تحت عبء الإملاء، ممتثلا لصاحب السلطة ؟

إنّ تجربة التوحيدي بالذات تبرهن أنّ المبدع قادر على التحرّر من محنة الإملاء، وتنتصر فيه الذات المبدعة ليخرج النّص على ما يقتضي الإبداع، ويرتضي الأدب، وهكذا بقيت نصوص أبي حيّان خالدة خلود الإنسان، ولعلّ نقطة الضّعف الوحيدة فيها أنّها خلّدت معها أسماء من ذوي السلطان في عصره لا تستحق أن يذكرها التّاريخ، ولولاه لبقيت نسيا منسيّا.

تفطن التوحيدي إلى أنّ النّص خالد سيبقى بعده، وبعد صاحب الشروط المملاة، فلا بدّ إذن من التنميق، واستعمال تقنيات الكتابة للتحرّر من التسلّط، والمحافظة على عناصر خلود النّص، كتب يقول: «ولما كان قصدي فيما أعرضه عليك، وألقيه إليك، أن يبقى الحديث بعدي وبعدك، لم أجد بدّاً من تنميق يزدان به الحديث، وإصلاح يحسن معه المغزى، وتكلّف يبلغ بالمراد الغاية..»، لا شكّ أنّ الغاية التي يحاول أبو حيان الوصول

إليها عبر التكلّف هي غاية الكاتب المبدع، وليس غاية صاحب السلطة.

ويعلق صاحب الدّراسة على هذه المسألة قائلاً: «إنّ المبدع مهما كانت ضراوة الظروف المحيطة وضروراتها، يبقى مدفوعا إلى منطق الكتابة، محمولا إلى فضائها، حتّى في هذه النّصوص الليالي التي تريد أن تقنعنا، بسذاجة، أنها خدمة بالمنطوق، وخدمة بالمكتوب، وإذا بالنّص، وإن انطلق من هذا التصوّر ينزلق خطوة خطوة، إلى ما به يبني كيان الكتابة فيه، ويحاصر كلّ أشكال الإستلاب، والتوظيف، والإقصاء، إقصاء النّص عن أفقه، والكاتب عن أناه.

إنها سلطة الأدب، ومكانة الأديب في مواجهة ضروب السلطة الأخرى التي تريد أن يخضع لها، ويكون في خدمتها، وتريد أن توظفه بحسب رغباتها وحاجاتها».

وقد قفزت إلى ذهني، وأنا أقرأ هذا النّص حيثيّات حكم أصدره قاض مستقل في بلد عربي كبير برّأ فيه مفكّرا مناضلا اتهم زوراً وبهتاناً بالتعامل مع دولة أجنبيّة، وأعطى القاضي المثقف درسا في وظيفة الكتابة، ورسالة القلم، موضّحا أن قلم المفكّر الأصيل المرتبط بقضايا وطنه لا يمكن أن يشترى، أو يسخر لخدمة أي سلطة في الداخل أو الخارج، وظيفته الدفاع عن الوطن والشعب، والذود عن قضايا الحقّ والحريّة والعدالة.

يعترف التوحيدي علنا أنّه سخّر قلمه امتثالا لذوي الجاه،

ولكنّه سرعان ما يتحرّر من السخرة والتوظيف فيبدع نصّا ظاهره الولاء، وباطنه التمرّد، وإماطة اللثام عن الوجوه القبيحة.

* * *

يتناول الكاتب تحت عنوان «من قضايا التجريب»، وعبر ثلاث دراسات ثريّة قضايا الشعر العربي المعاصر، رابطا في البحث الأوّل عن «إشكاليّات التجريب في القصيدة العربيّة المعاصرة» بين التجريب في الأدب، والتجريب في المسرح والسينما، وهو سابق عن التجريب في الأدب، كما يذهب إلى ذلك، محاولا تنزيل موجة التجريب في بيئتها التاريخيّة، وهي صنفان: بيئة عالميّة تبلورت مع أحداث الخمسينات والستينات، وبيئة عربيّة خاصة متصلة بالأولى، ومتأثرة بها.

إنّه من المعروف أن موجة الإلتزام في الأدب والفن قد اقترنت في المجتمعات النامية بمدّ حركة التحرّر الوطني، ثمّ بحث الدولة الوطنيّة، غداة الإستقلال عن نموذج مجتمعي خاص أسهم الفكر والأدب في إرساء أسسه.

إنّه من الطبيعي أن يقترن مفهوم «الإلتزام» في الأدب يومئذ بمفهوم «الأدب الإشتراكي»، وهما متأثران بتجربة الأدب والفن في البلدان الإشتراكيّة، وقد حمل مشعلها تيّار اليسار في البلدان العربيّة في مجالي الأدب والفن، والتنظير لهما، فانتشرت في الساحة الأدبيّة والعربيّة أسماء مبدعون يمثلون اليسار الأوروبي مثل لوكاتش، وبراشت، والتوسير، وجماعة

مدرسة فرانكفورت، وعرف «الإلتزام» أزمة حادّة هزّت ضمير النخبة المثقفة الأوروبيّة، وكذلك ضمير اليسار العالمثالثي غداة غزو الإتحاد السوفياتي لتشيكوسلوفاكيا، وسحق ربيع براغ.

ومن مفارقات التاريخ المعاصر أنّ اليسار الأوروبي لم يدرك إدراكا عميقا مأساة غزو بودابست عام 1956 إلاّ في حالات نادرة لم تتجاوز بعض المثقفين الذين لم يصدقوا خرافة القضاء على «الثورة المضادة» لإنقاذ الثورة الحقيقيّة، وقد وقع الحدث في خضم الحرب الباردة، وأنسته في بلدان العالم الثالث فورة حركات التحرّر الوطني، ولكنّ الوضع قد تغيّر أيّام خنق ربيع براغ في المهد، فبرزت موجة الإنشقاق والتصدّع داخل أحزاب اليسار الأوروبي والعربي، وانطفأت حماسة المثقفين لمقولة «الإلتزام»، ولم يتحوّل الإلتزام إلى إلزام في أروروبا الشرقيّة يومئذ فحسب، بل شمل كذلك أقطارا عربيّة، فأصبح الحديث عن الحريات والديمقراطيّة خروجا عن سياسة الإجماع التي مثلتها الأحزاب الشموليّة.

وقف الكاتب في دراسته «من قضايا التجريب» عند التجربة التونسيّة في حقل «الأدب التجريبي»، وهي مرتبطة بحركة الطليعة الأدبيّة التي عرفتها الساحة الأدبيّة التونسيّة في نهاية الستينات، ومطلع السبعينات، متزامنة مع ربيع براغ، ومع أحداث مايو 1968 من جهة ، ومع سقوط التجربة «الإشتراكيّة» التونسيّة من جهة أخرى.

إنّ مذهب الطليعة الأدبيّة، قد أضحى موضوعا من

موضوعـات الرسائل الجامعيّة، والتـأريخ لتـيارات الأدب التونـسي المعـاصر، ولا شكّ أنّ الأدب التجريبي يمثـل سمة بـارزة من سمـات الطـليعـة، ولـكنّـنا نرى أنّ هنـالك كثـيرا مـن الأسـئلة مـا تـزال مطروحة، وحريّة بمزيد من الدّرس والتـمحيص: فـهل حاول الأدب التجريبي أن يعـوّض «الإلتزام»، مدّعيا أنّ الأدب لا وظيفة لـه، بل هو فـعل «مجاني محض لا علّة له، ولا سبب»، وجاء ردّ فعل بعض المثقفين على هذا التصوّر فوريّا، كما أوضح ذلك مصنف الدّراسة «لأنّ تصوّرهم للأدب، ولوظيفته في المجتمع لا يمكن أن يهادن هذا التصوّر في تعطيله مبدأ السببيّة، وقطعه الكتابة عن سياقها، وعن الوظائف التي تقوم بها، أو يجب أن تقوم بها».

اعتـمد أساساً في تحـليـل سمـات الأدب الـتجريبي على سلسلة من المقالات نشرها الكـاتب التونـسي عز الدّين المدني، ثم جمعها في كتاب صدر عام 1972، وقد وردت فيه مقولات متنوّعة مثـل «الـتمرّد عـلى المبـتذل»، و«كسـر المحنّـط»، و«الخروج عـن المألـوف»، و«الإنـطلاق مـن المعـلوم إلـى رحاب المجهـول»، وهـي مقولات تـكشف عن حيرة، وعـن ميل إلى التجديد، ولكنّها تبقى في نهايـة المطاف ضبابيّة، وإعـلاناً عـن بيان، وتـوقاً إلى ما هـو أفضل، ولـكنه بيـان بعيد عـن الـواقع ، وعـن وظـيفـة الأدب في تغـييره، والثّـورة عليه، بـل ركض لاهثاً وراء شعارات سياسويّة، كما سنرى، بعد قليل.

جميل أن يتـحوّل العمل الأدبي إلى «احراج يومي» لكلّ الأطراف المعنيين بالعمليّة الأدبيّة، وعلى رأسهم الكاتب ، ولكن

الإحراج الحقيقي ينبغي أن يتجاوز المعنيين بالعمليّة الأدبيّة ليمس أساسا الذهنيّة المتخلّفة، وليميط اللثام عن القوى المستفيدة من السائد الرديء يومئذ.

لما بقيت الإجابة عن السؤال: إحراج من ؟ غامضة وملتوية سقطت المقولة، وفقدت قيمتها.

عندما يقرأ المرء اليوم، وقد مرّ ثلث قرن، الجمل الحماسيّة في نصوص التجريب الأدبي، وما تزامن معها من شعارات سياسيّة وتنمويّة يضحك، ويحزن في الوقت ذاته ، يضحك لسذاجة المقولات وشوفينيّتها المقيتة، ويحزن لأننا تحمسنا لخرافات، وترّهات مثل خرافة «الإشتراكيّة الدستوريّة»، و«الإشتراكيّة الإفريقيّة»، وكذلك مقولة «التّونْسة» و«الجزأرة» على حساب قضايا جوهريّة، فقد لمس محلّل نصوص التجريب أنّ الطريق التي نادى أنصار الطليعة بأتباعها هي «طريق الواقع التونسي، والمجتمع التونسي، والتاريخ التونسي، والمعاصرة التونسية، والخلق التونسي، هي طريق التونسة باختصار»، وهكذا تحوّل الإعتزاز بمعالم هويّة وطنيّة حاول الإستعمار بالأمس القريب طمسها إلى شعارات دوغمائيّة منغلقة ، وقد ارتكبت بلدان نامية أخرى نفس الهفوات، فالنموذج الإشتراكي الجزائري أفضل النماذج، والتجربة الغينيّة رائدة لأنها اعترفت بالإشتراكيّة العلميّة !! قد يبادر البعض قائلا: ما الغريب في الأمر، ألم يكن البحث عن طريق ثالثة «لا شرقيّة ولا غربيّة» موضة تلك المرحلة؟

إذا كان لليسار العربي عذره في عدم اطلاعه على مآسي

«النظام الإشتراكي» في بلدان أوروبا الشرقيّة لما عرفت به من ستار حديدي محكم الغلق منع تسرّب أخبار مآسي محتشدات «القولاق»، وقد كشف هولها فتح أبواب الوثائق الرسميّة أمام الباحثين في الأعوام الأخيرة، فما هو عذره في السكوت عن محن تجارب «اشتراكيّة» طبقت في عقر داره، وكان في طليعة المصفّقين لها ؟ كيف تحمس لتجارب فرضت من فوق، وأشرف على تطبيقها زبانية نظم شموليّة ؟

يقول الباحث حمادي صمّود: إنّ كثيرا من هؤلاء المثقفين كانوا على صلة بالسلطة، «بل منهم من كان تقلّد مراتبها العليا»، ولعلّ التعبير الدقيق أنهم كانوا يركضون وراء الركب السلطاني، أمّا السلطة العليا فلم تكن بأيديهم، بل كانوا موالي في بلاط الحاكم بأمره، وبيادق يحرّكهم متى شاء، وكيف شاء، كما أثبتت ذلك كثير من الدّراسات والمذكرات الشخصيّة عن تلك المرحلة من التاريخ العربي المعاصر.

إننا نعتقد أنّه قد آن لنا الآوان معشر المنتسبين إلى ذلك الجيل، وقد عاش في مرحلة الصبا نضال حركات التحرّر الوطني، ثم تحمّس لبناء الدولة الوطنيّة، وهتف طويلا بتجاربها الصالحة والطالحة أن نكون أكثر موضوعيّة، وأشدّ جرأة من السياسيين فنقوم بنقد ذاتي، ونكشف بكلّ أمانة عن الأسباب التي جعلتنا نبارك تجارب سياسيّة وتنمويّة مفروضة.

تساءل الكاتب بعد توطئة ذات طابع تنظيري عام قال: فأين القصيدة العربيّة المعاصرة من كلّ هذا ؟

لا شكّ أنّ أنماط التحديث شكلاً ومضموناً كانت في مجال الشعر أرسخ قدماً، وأكثر إثارة للجدل منذ تجربة شعراء المهجر، ومدرسة أبولو، وتجربة الشابي في تونس ثمّ بروز مدرسة الشعر الحديث في العراق في الخمسينات مع السياب، والبياتي، ونازك الملائكة، وبلند الحيدري، ثم جاء مرحلة خليل حاوي، ومجلة «شعر» في بيروت، وبرزت بعد ذلك تجارب تزعمها شعراء كبار مثل نزار قباني، وأدونيس، وصولا إلى محمّد عفيفي مطر، ومحمود درويش، وسميح القاسم، ومحمّد بنيس، والمنصف الوهايبي، وهي تجارب تؤكّد أنّ مدونة الشعر الحديث قد عرفت نقلة، بل قل نقلات نوعيّة، «خلّصتها من إسار رؤى الموروث المهيمنة، ونظامه البياني الذي كان يرتب علاقة اللغة بما تدل عليه ترتيباً نابعاً من أصول معرفيّة ليست أصول العصر ونواميسه، وفتحت أمامها أبواب المغامرة والبحث، وعمّقت وعيها بذاتها، بمقتضيات قيامها كتابة مدقوقة في العصر...».

ولا مناص من التأكيد في هذا الصدد أنّ النّص الشعري الحداثي لا يعني القطيعة مع الأنساق السابقة التي عرفتها القصيدة العربيّة، بل يبرهن تاريخ تطوّرها عن العلاقة المتينة بين النّص القديم والنص الجديد منذ المعلّقات إلى «أغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس و«أوراق الزيتون» لمحمود درويش.

لقد حقّقت القصيدة المعاصرة بالفعل انعتاقها من سيطرة النموذج الثابت، ولكن الإستقلال عن النموذج لا يعني في الأدب

الإنقطاع عنه، وبعد أن حلّل الكاتب نماذج من القصيدة المعاصرة حرص على إبراز جدليّة التواصل والإنقطاع في خلاصة ثرية قال:

«لقد حقّقت القصيدة المعاصرة انعتاقها من سيطرة النّموذج الثّابت، وأقنعت بمشروعيّة طموحها في كتابة لا تتقيّد بهندسته الصارمة التّي قد يكون حرص الشّاعر على الإيفاء بها سبباً في إضعاف طاقة الشّاعروتبديدها، والإستقلال عن النّموذج لا يعني في الأدب الإنقطاع عنه، والضّرب في أرض يباب، كما حاولت أن تقنع بذلك النّزعات المحافظة، فحالت بين الأوساط العربيّة والفهم العميق لقضايا الأدب ومسائله. لقد بات من المؤكّد اليوم أن الكتابة لا تكون إلاّ في علاقة بكتابة أخرى، وأنّ النّص، أي نصّ، لا يستطيع إبراز تفرّده ونهجه البديع إلاّ متى استطاع بالقياس والتّشبيه تعيين المسافة التّي تفصله عن النّماذج الرّائجة، بل إنّ النّص لا ينبني إلاّ من محاورة النّص الضّديد الذّي جاء في الأصل لهدمه وتكسير سطوته وإعلان التّمرّد عليه. والنّص الجديد أيضا، مهما حمله تعلّقه بأن يكون مشروطاً بعصره، معرضا عن ماضيه إعراضاً، لابدّ أن تتجاوب في أرجائه أصداء ذلك الماضي أصواتا متداخلة تساهم في بناء كيانه بالإنسجام أو الإحتجاج».

ولما انتقل إلى الحديث عن «قصيدة النثر» تفطنّ الباحث إلى ضرورة رسم الحدود بين أجناس النّص الإبداعي، وهي ظاهرة نلمسها في جميع الثقافات، والحدود ليست أبديّة، بل يحرّكها الزمن، ويحوّلها عن مكانها، فليست هنالك تخوم محرّمة لا

يجوز تجاوزها، فالثابت منها اليوم قد يصبح غدا متحوّلا، متأثرا بحركة الذهاب والإياب.

وهل يمكن الحديث عن القصيدة العربيّة المعاصرة، وعن قصيدة النثر بصفة خاصة دون الإشارة إلى موضوع «الصوت» في الشعر ؟

إنّ موضوع الصوت مرتبط في تاريخ الشعر العربي بثقافة المشافهة، وأسواق عكاظ، فما بقي من كلّ ذلك في عصر الصورة، وبروز أداة العين لتحيل الأذن العربيّة النّشوى بالإستماع على «المعاش»، ومن الغريب أن مؤسّسات الثقافة العربيّة ماتزال تؤمن بمهرجانات الشعر، وأمسياته في عصر غزو الشاشة بشتّى أنواعها، وفي عصر يمكن أن يرافق فيه القصيدة الجديدة الرّسم الصامت المعبّر، والكتابة الملوّنة، فقد عفّى الزمن - إذن - على الصريخ، والتمثيل المتكلّف فوق خشبة المسرح الشعري.

* * *

ترتبط مسألة الإبلاغ في الشعر المعاصر باللّغة ومعانيها، وبإشكاليّة الغموض في الشعر المعاصر، وتقترن كذلك بعمليّة التخاطب، خاضعة لجدليّة القائل والمستمع، وهو مستمع مؤوّل بالضرورة لما يستمع إليه، وبعد أن أسهب الكاتب الحديث حول هذه المعاني وقف عند مصطلح «الحداثة»، وهو ذو رؤى متعدّدة حاول أصحابها أن يعلنوا قطيعتهم مع «زمن ما قبل الحداثة»، والخروج عن السائد والمألوف، فهي تندرج في نهاية المطاف في

الصراع الدائر بين القديم والجديد منذ مدرسة الإحياء حتّى «الحداثة»، «وما بعد الحداثة».

أشعر بالقلق، بل قل بالإمتعاض كلّما قرأت هذه المصطلحات في نصوص عدد من الكتّاب العرب في قضايا الأدب، والفكر، والسياسة متسائلا: ماذا يقصدون، وما علاقة هذه المصطلحات التي يستعملونها ببيئة النشأة ؟

إنّ الدّراسات الثلاث التي اتخذها الدّارس نموذجا لمناقشة مسألة «الحداثة»، وإشكاليّة الغموض في القصيدة العربيّة المعاصرة هي نفسها اتكال على نظريّات أدبيّة أجنبيّة برزت هناك نتيجة تجارب ثريّة ومتنوّعة، وبعد تراكم معرفي ليس لدينا منه إلاّ فتات لا يغني، ولا يسمن من جوع، فقد انقلب عندهم في القرن المنصرم كلّ شيء، انقلبت علاقة النّص بكاتبه، وعلاقة النّص بالعالم، واكتسح في نهايته المجتمع الإستهلاكي الفرجوي حياة النّاس، وغزتهم الصورة في مخادعهم، ولم يحدث ذلك صدفة، بل جاء نتيجة تغيّر علاقة الفرد بالمجتمع، وبالدّولة، وليس أخيراً بالسياسة، وقد أثّرت في ذلك أحداث تاريخيّة كبرى: حربان كونيتان، وثورات عماليّة عارمة، وموجات يساريّة هادرة، ونضال أجيال من المثقفين ضدّ جميع أنواع الاستبداد والتسلّط، وفي سبيل احترام الرأي المخالف، وتمكينه من وسائل التعبير عن نفسه، وحركات طلاّبيّة كادت تعصف عام 1968 بدول راسخة القواعد، فماذا تغيّر في ديارنا مذ الأفغاني والكواكبي في مجال الفكر السياسي، وقبادو، والباجي المسعودي، ومحود

سامي البارودي، حتّى «أغاني مهيار الدمشقي» في حقل الأدب، وفي الشعر بصفة أخّص. قد تغيّرت أشياء كثيرة، دون ريب، ولكنّه تغيير مسّ القشور في كثير من الحالات، ولم يستطع أن يغوص على اللب، لذا فلا أتفق مع الكاتب عندما يلعن متفائلاً: «نعم، إن كثيرا من الأشياء فينا تغيّرت، وتغيّرت بعمق، حتّى لا صلة بينها وبين ما كانت عليه في القديم، وأحيانا في القريب ممّا لا يتجاوز بداية القرن، لكن التغيّر ليس بالقدر الذي يسمح لطموح الكتابة عندنا أن يبدأ من حيث انتهى النموذج - المرجع».

إنّ جميع التجارب التي عاشتها المجتمعات الحديثة منذ عصر الأنوار إلى اليوم قد برهنت بجلاء أنّ التحوّل إذا لم يمس في العمق ذهنيّة عامّة النّاس من جهة ، وطبيعة النظم السياسيّة من جهة أخرى، فإنّه لا ينفع النّاس، ولا يمكث في الأرض، بل هو زبد يذهب جفاء.

أشار الكاتب إلى أنّ تقليد «الموضات» الغربيّة لا يعني التجديد الحق، فلابدّ أن ينطلق من تربته، وأن يتولّد من أرحامه التاريخيّة والثقافيّة، إنّه من الصعب أن يأتي الواحد إبداعا خارج سنّة أدبيّة وثقافيّة معينة، فلا مناص من النسج على منوال، وهو يعني بطبيعة الحال في مستوى الإبداع رفعاً للإلتباس، واتقاء لخطط التلبيس، وما أشدّها ذيوعاً في المجتمع العربي الإسلامي بالأمس واليوم.

إنّنا نميل إلى الإعتقاد أنّه ينبغي علينا في مجالات معينة

أن نقوم بقطيعة مع الماضي، أمّا في حقل الإبداع الأدبي بالذات فإنّ القطيعة مع التقاليد القديمة تبدو عسيرة، والبون بين القطيعة والتجاوز شاسع، عبّر الباحث عن حيرته تجاه هذه المسألة قال: «وهل في الإمكان أن نترسّم منوالا تطوّر في ظروف تاريخيّة مغايرة لظروفنا، وتغذّى بتطوّرات ليست بالضرورة تطوّراتنا، هل عالميّة الشعر حق أم وهم ؟ وهل يستطيع الإنسان المؤمن بها أن ينقل ما شاء من التجارب إلى لغته، وأن يزرعها في محيطه فتينع، وتنمو، ويتمثّلها ذلك المحيط ويتبنّاها ؟».

ولما تحدث في فقرة أخرى عن تجربة «الحداثة» في الشعر، وعن مسألة «الغموض» حاول الكشف عن أحكام سلطويّة ترسم للشعر حدودا يقف عندها، متهماً أصحابها بالمحافظة، ذلك أنّهم يؤمنون بسلطة القديم، «وضرورة الرجوع إليها، والنسج على منوالها، والوقوع في دائرة أصولها الجامعة»، ويمكن للمرء أن يفهم أنّ هذا الموقف متناقض إلى حدّ ما مع التّساؤل السابق: وهل في الإمكان أن نترسّم منوالاً تطوّر في ظروف تاريخيّة مغايرة لظروفنا ؟ ذلك أنّ في الإجابة بالنفي - وهو ما يميل إليه الكاتب - اعترافاً بسلطة القديم، وضرورة النسج على منوالها.

لمحنا فيما سبق إلى أنّ الباحث خصص ثلاث دراسات حلّل فيها مسائل الشعر الحديث ضمن القضايا النظريّة للخطاب الأدبي، وتناول بالبحث في الثالثة منها موضوع مقروئيّة الشعر الحديث، وقد توقف طويلا عند مفهوم القراءة، وما حظي به في الغرب من بحوث ثريّة تكشف مرّة أخرى الهوّة العميقة الفاصلة

بيننا وبينهم. إنّه حلّل المفهوم، وما يرتبط به من مسائل مثل علاقة القارئ بالنّص وبصاحبه، وكذلك التأويل والفهم القبلي، وتأثير ايديولوجيّة القارئ في فهم النّص، وغيرها من المسائل التي تزخر بها أدبيّات القراءة الجديدة، ولكنّ هذه القضايا تبقى في خاتمة المطاف محصورة في الوسط النخبوي.

إنّ أحوج المجتمعات إلى الإفادة من فنّ القراءة هي المجتمعات النامية بصفة عامّة، والمجتمع العربي بصفة أخص، فقد حدثت قطيعة مع بداية عصور التخلّف بين السنّة العربيّة القديمة في الأمر بالقراءة، والحثّ على الكتابة، وطلب العلم، وما تلا ذلك من فنون لغويّة وبلاغيّة جدّدت في تحليل معاني النّص ودلالاته، وبوّأت سلطان البيان مكانة مرموقة وبين الواقع العربي المعاصر، فبالرغم من مرور قرن ونصف على بداية النهضة العربيّة، ومرور نصف قرن على ميلاد الدّولة الوطنيّة، وما أولته من عناية فائقة لنشر التعليم في جلّ الأقطار العربيّة فماتزال الأميّة الأبجديّة متفشيّة، وقد بلغت في بعض البلدان ستين بالمائة حسب إحصاء رسمي.

وبالرّغم من انتشار الجامعات فقد برزت أميّة أخرى لا تقلّ خطرا عن الأميّة الأبجديّة، وأعني الأميّة الثقافيّة، ومن أبرز أسبابها انحسار القراءة الجديّة المساهمة في معرفة الأنا، وتطوير وعيها عن طريق اكتشاف التراكم المعرفي للأجيال السابقة من جهة، واكتشاف الآخرين، والتوغل في تجاربهم عبر النصوص التي أبدعوها، وكان لها في يوم ما شأن خطير فيما بلغوه من تقدّم،

من جهـة أخرى، ذلك أنّ القـرا ءة الـواعـيـة تحـقّق الذات الـفـاهـمـة وجودها ، وتبعث فـي القارئ طاقـة تحقّق وجوده، وتحرّره من العـقد والـقيـود ، وتـلـك هـذه الخـطوة الأولـى عـلى درب رفـض الـسـائـد الردي ء.

يزعـم البعـض خطأ أنّ تـقنيـات الإتـصـال الحديثـة قد أثّرت سلبا في القرا ءة، وتدحض هذا الـرأي نسب ازدياد طباعة الكتاب، وتوزيعـه في البلدان الغربيّة، وازدهار حركة نـشر الدوريّات بشتّى أصنافها ، بل إن القرا ءة قد أفادت عندهم كثيرا من هذه الوسائل، وحبّبت إليهـم النّص المكتوب، وحضّتـهم على قـرا ءته، بل أسهـمت في بلورة مراسم قرا ءة جديدة.

الـقرا ءة شأنـهـا شـأن الـكـتـابـة لا تـنبت وتـيـنـع إلاّ فـي بـيـئـة إعـلاميّة وفـكـريّة حرّة، وتـلـك هي الـقـضـيّـة الـكـبرى في المجـتمـع العربي.

تتـولّد عن مسألة القرا ءة قضيّـة جديدة معقّدة عندما ترتـبط بقرا ءة الشعر الحديث ، وخاصّة الشعر الحداثي، وما أصبح يسيطر على بعض نماذجه من غموض، ولذا فإنّ دعـوة الشعرا ء الجدد إلى ضرورة خلق قارئ جديد لا يقرأ هذا الـشّعر بذائـقة قديمة هي دعـوة طوبـائـيّـة ، فـكـيـف نـنـتـظـر مـيـلاد قـارئ جديـد، ولـلـشـعـر الحـديث بالخصوص في مجتمع غير قارئ، بـل قل تراجعت فيه القرا ءة عمّا كانت عليه قبل عقود من الزمن، ورغم انتشار التّعليم. إن ارتفاع نـسبة الـتعلـيم في المجـتمـعـات النـامـيـة لا تعـنـي بـالـضـرورة ذيـوع ظاهرة القرا ءة.

إنّ عمليّة القراءة العميقة الواعية لا تقل مشقة وعسرا عن كتابة النّص الإبداعي، ويزداد الطين بلّة عندما يكون النّص شعرا، وشعرا حديثا بصفة أخص، إذ إنّه تجمّع نصوص يبرز متوتّرا بين المكتمل والناقص، إنّه من الطبيعي أن تنغلق في حالات معيّنة سبل الإبداع أمام صاحب النّص.

ينتسب قارئ الشعر في جميع الثقافات إلى صنف معيّن من القرّاء وإن ظهور قارئ جديد ضمن هذا الصنف تمكّنه ذائقته الأدبيّة من الغوص على معاني الشعر الحديث الجليّة منها والغامضة يقتضي توفّر شرطين:

- ثقافة عميقة ومتنوّعة.
- ومجتمع قارئ ، فالنبتة المتميزة لا تينع إلاّ في الغابات الكثيفة.

وتبرز في هذا الصدد مسألة ذات شأن، ألا وهي صلة القصيدة الحداثيّة بقضايا محيطها المجتمعي، إنّ مقولة انسحاب الفنون والآداب، وانقطاعها عن الجمهور، وانكفائها على نفسها في عزلة مولّدة لا يستقيم أمرها في المجتمعات النامية، ويبقى النّص الإبداعي غريبا، ومهمشا لا يتجاوز تأثيره حلقة مغلقة من أهل الإختصاص إذا انسحب، وانعزل بحجّة تدهر الواقع المعيشي ورداءته، فما هي وظيفة اللوحة الفنيّة، أو القصيدة الحديثة إذا طلعت على النّاس باهتة الملامح، مطموسة القسمات في مجتمع يئن تحت نير التخلّف، والفقر والإستبداد، قد يبادر البعض قائلاً: إنها وظيفة إبداعيّة !

متـى كان جمال الإبداع متناقضاً مع رسالة إنسانيّة نبيلة، رسالة الكشف عن الوجوه القبيحة، والدعوة إلى الخير والجمال ؟

«الإلتزام» نفسه لم يحل حتّى في أحلك عهوده دون خلق نصوص إبداعيّة رائعة، وماتت النصوص الإبداعيّة لما تحوّل الإلتزام إلى إلزام.

ما معنى أن تنسحب اليوم الفنون والآداب في الساحة الصوماليّة، أو العراقيّة، أو الفلسطينيّة مثلاً، وينشغل النّاس بالغموض في القصيدة الحديثة !

السياب، والبياتي، ومحمّد عفيفي مطر، ونزار في مرحلته السياسيّة، وتوفيق زياد، وسميح القاسم، أنتجوا شعرا حديثا ملتزما، ولكنّه متألق فنيّا.

إن وظيفة الشعر التي تحدث عنها محمود درويش في ديوانه «أوراق الزيتون» ماتزال تمثل الوظيفة الأولى للنّص الإبداعي العربي :

قصائدنا بلا لون

بلا طعم... بلا صوت !

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت !

وإن لم يفهم البسطاء معانيها

فأولى أن نذريها

ونخلد نحن... للصمت!!

نظّر حمادي صمّود في الجزئين الأوّل والثّاني من ثلاثيته الفكريّة لقضايا الخطابين : البلاغي والأدبي إيماناً منه أنّ كلّ متعامل مع النّص يحتاج إلى تصوّر نظري يستمد منه قدرته على الفعل، وطاقته على الإنجاز، ولكنّه واع بخطر إسقاط مفاهيم نبتت في تربة حضاريّة معينة، وأينعت فيها على حقل معرفي مغاير، وله سماته الخاصة، وواع كذلك بما يمكن أن يتولّد عن عمليّة تعسفيّة أخرى من نتائج سلبيّة، ألا وهي إخضاع النص إلى النظريّة، وحصره داخل حدودها، كما أخضع الواقع المعيش والمعقد للمجتمعات في المجال السياسي والإقتصادي إلى النظريّة، فتحوّلت إلى دغمائيّة خانقة، وتخلفت المجتمعات.

حاول الباحث أن يوفق بين النظريّة والتطبيق، وأن يستمر النّص حرّاً طليقا، كما برهن على ذلك في الجزء الثالث، وقد خصّصه للقضايا التطبيقيّة، ويلمس الدارس لتقنيات تحليل النّصوص أن الكاتب متأثر بمشروع المفكر الفرنسي بارط، والمتمثل في نسف سلطان الحقيقة الواحدة الثابتة، المتعالية على النّص أو المنزلة عليه تنزيلاً، فالحقائق نسبيّة، والنّص يمكن أن يميط اللثام عن أكثر من حقيقة، فهو دائما مفتوح على الإمكان، والإحتمال، وضروب التأويل، وهو الذي يمكّن القارئ للنّص الفكري والأدبي أن ينشئ نصّا جديدا هو بدوره منفتح على جميع الآفاق ، وشتّى الإحتمالات، فلا غرابة - إذن - أن تتوجس جميع السلط خيفة من النّص، وأن تحاول السلطة المطلقة إبقاءه في عالم الغيب، ذلك أن خروجه إلى عالم الشهادة يرعبها ويربكها ، وإن

ولد وسيـمـا، وديعـا ومسـالماً، فالإحـتمـال والتـأويـل قد يحـوّلانـه مزعجاً وشرساً.

يحظى الشعر في الجزء المخصّص للقضايا التطبيقيّة بحصة الأسد، دراستان عن الشعر التونسي الحديث، ودراسة ثالثة هي قراءة جديدة لنص شعري من ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس.

لما تناول "الشعر العربي المعاصر في تونس" لمح إلى مسألة منهجيّة، ألا وهي تحديد الفترات، أو «المنعرجات» في التأريخ للأدب، وهي ذات علاقة بمسألة أخرى: المدخل إلى تاريخ الأدب، بل قل المداخل، مؤكّدا أنّ الدّراسات التي كتبت عن الشعر التونسي من الثلث الأخير للقرن التاسع عشر حتّى اليوم لم تطرح بجلاء وعمق مسألة المدخل الضامن للإحاطة بمختلف أطوار الشعر التونسي، وأهمّ قضاياه، فقد ربطت أطوار الشعر بالحوادث السياسيّة الكبرى، وهو لا ينكر تأثيرها، ولكنّه يعلن قائلاً: «فإنّنا لا نعرف أيضا من يعتدّ بها وحدها قاعدة لرسم الحدود، وتعيين الفترات».

إنّنا نميل إلى الإعتقاد إلى أن منعرجات تاريخ الأدب العربي عامّة، والشعر بصفة خاصة مرتبطة بتحوّلات عميقة عرفها المجتمع العربي منذ ظهور الشعراء المجددين في العصر العباسي الأوّل حتّى موجة الشعر الحديث في الخمسينات، مروراً بحركة الإحياء التي مثلها محمود قبادو في تونس، ومحمود

سامي البارودي في مصر، لكنّ سوء الفهم جاء من حصر هذه التحوّلات في الأحداث السياسيّة، وهي أعمق من ذلك، ويلمح الكاتب إلى أنّ بعض الحركات قد تنشأ في دولة، وتكتمل، وتبلغ أوجها في دولة أخرى مختلفة عن الأولى شديد الإختلاف، المسألة ليس لها علاقة - في نظري - بحياة الدول، وإنما بالمراحل التاريخيّة، والبون شاسع بينهما.

أمّا المدخل الذي اختاره الباحث لدراسة تطوّر الشعر العربي المعاصر في تونس فهو وظيفة الشعر، كما تصوّرها الشعراء أنفسهم، مقراً أن هذا المدخل ليس منجاة عن الطعن، ولكنّه يمثل أقرب المقاييس إلى الواقع.

ينتسب قبادو - دون ريب - إلى مدرسة الإحيائيين، متغنيّا بالتمدن ومظاهره ، ومناصرا لدعاة الإصلاح ، وهو ما يمثل الغرض التجديدي الوحيد في شعره، أو يكاد ، أمّا الأغراض الأخرى فقد بقيت كلاسيكيّة لا تزيد على المديح ، والرثاء، والتهاني، والإخوانيّات، وما يرتبط بذلك من صنوف المبالغات.

إن نضج الدعوة الإصلاحيّة في نهاية القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين، وميلاد الحركة الوطنيّة في أحضانها قد ساعدا على تجديد النظرة إلى وظيفة الشعر، فظهرت موجة الشعر الوطني الحماسي التي تبنّتها جريدة «الحاضرة» لما نشرت قصيدة في هذا الغرض سنة 1900 للشاعر القيرواني صالح السويسي يستنهض فيها الهمم، ويدعو إلى مساعدة الوطن على الخروج من المحنة، داعياً بني وطنه إلى الإفاقة من الرقاد ، والتشمير عن

ساعد الجدّ واليقظة والنضال، وتبلورت بعد ذلك موجة الشعر الوطني، والشعر السياسي بصفة عامّة، وامتزجت بظهور الشعر الإجتماعي ، واقترن الذود عن الوطن في شعر الشاذلي خزندار بالدّفاع عن الهويّة العربيّة الإسلاميّة للشعب التونسي، وهكذا تحول الشعر السياسي لدى خزندار، وسعيد أبي بكر والطاهر الحدّاد إلى نصل يذود به الشاعر عن حمى الوطن، ويفضح السياسة الإستعماريّة من جهة، وإلى منبر من منابر الدعوة إلى التجديد، ومناصرة حريّة الرأي، ومعاضدة الثائرين ضدّ أشكال السائد المتخلّف اجتماعيّا ، وفكريّا وابداعيّا.

عرف تاريخ الأدب التونسي المعاصر منعرجاً جديداً مع ظهور مجلة «العالم الأدبي»، ومناصرتها حريّة الرأي، والدّفاع عن المجدّدين، فإليها يعود الفضل في اكتشاف الشابي، ومساندته غداة الضجّة الكبرى التي أحدثتها محاضرته عن «الخيال الشعري عند العرب»، كما ساندت الطاهر الحدّاد في محنته لما نشر كتابه الشهير «إمرأتنا في الشريعة والمجتمع»، ووجد فيها أنصار التيار التجديدي منبرا بلّغ أصواتهم، ونشر آراءهم، وواصلت رسالتها بعد توقفها عن الصدور عام 1936 مجلّة «المباحث».

حرص الباحث على التلميح إلى تأثير حركات التجديد بالمشرق العربي، ولا سيّما تلك التي كانت بالمهجر في جيل شعراء ما بين الحربين، فقد اتخذوها نموذجا يحتذى ، وتجربة رائدة تقوّي إيمانهم بضرورة التجديد، مؤمنين بضرورة تخليص الشعر

من سلطة الأغراض المهيمنة، وترويضه لآداء المعاني العصريّة، وتطوير طرائق الكتابة، وبناء الصور الشعريّة.

وفي خضمّ الصراع السياسي والفكري الذي عرفته هذه المرحلة الثريّة في تاريخ تونس المعاصر سطع نجم متميّز في مجال الإبداع الشعري: أبو القاسم الشابي، فقد ذاع صيته، وتجاوز تأثيره حدود الوطن، وأصبح يعد معلّما بارزا من معالم الشعر العربي المعاصر، رحل أبو القاسم شابّا يافعا، واستمرّ نجمه مضيئا مؤكّدا أنّ الشعر الخالد نبوغ أو لا يكون، وقد لاحت منذ الشابي حتّى اليوم نيازك هنا وهناك في سماء الشعر التونسي، ولكنّ سرعان ما خفت نورها، أو يكاد، في جلّ الحالات.

يقول الباحث: لا نجد من النّقاد من لا يقرّ بأنّه شاعر غير عادي، وأن شاعريته الحق فوق الوصف، وأبعد ممّا قد تصل إليه مناهج تحليل النّصوص المكتفية بالبنى الماثلة فيها، «فليست قيمة (أغاني الحياة)» في ما أشرنا إليه من مظاهر، وإنما في كونها، عندنا، تردّداً أبديا بين الواقع والحلم، بين التاريخي والمطلق، بين المحايث والمفارق، بين دواعي المواطنة في لحظة تعسّر مؤلمة، ومرهقات الأدميّة. من هذا الإيقاع العجيب استمدّت فيض الشعر فيها، وبه استطاع صاحبها أن يسطع كالشمس فيحجب بقيّة الشعراء».

إنّه من الطبيعي أن يقف الدّارس لتطوّر مراحل الشعر التونسي قبل الإستقلال وقفة طويلة عند ظاهرة الشابي لما تميّزت به تجربته من سمات حاول الباحث تلخيصها في الفقرة السابقة،

ولكنّه يجد نفسه مضطرّاً للوقوف عند تجربة أخرى تشدّ انتباه كلّ قارئ لأدبيّات الشعر التونسي المعاصر للمأساة الإنسانيّة التي عاشها صاحبها ، وخاصة للنفس الثوري في شعر منور صمادح، فقد دخل الشعر الوطني معه مرحلة جديدة، هي مرحلة الثورة على المستعمر، وعلى البؤس والفقر، وهكذا اقترن عنده مفهوم التحرّر الوطني بمفهوم الصراع الطبقي، فلم يطلع علينا هذا الشعر الوطني الثائر من مخادع السرايا هذه المرّة، كما كان الشأن في العشرينات مع الشاذلي خزندار، بل جاء مزمجراً، غاضبا من بيوت القصدير، ومجمّعات البؤس.

وعندما ينعم المرء النظر في الإبداع الشعري بعد الإستقلال، وتأسيس الدولة الوطنيّة يقف على تجارب متنوّعة، وقضايا كبرى لم تحظ - في نظرنا - بما تستحقّه من دراسة وتمحيص، إذا استثنينا الدّراسة الجيدة عن "حركة الطليعة الأدبيّة في تونس « 1968-1972 » من هذه القضايا تبنّي الشعر الحرّ طريقة في الكتابة، ولم تتجاوز قبل ذلك محاولات معزولة. إنّه من الطبيعي أن يحتدم الصراع، وتتباين الرؤى في فترة بناء الدولة، ومحاولة تحديد اختياراتها السياسيّة الإقتصاديّة والإجتماعيّة فجرى جدل خصب حول الواقعيّة الإشتراكيّة، والإلتزام في الأدب والفن، وهو جدل متأثر بما كان يدور من نقاش حول هذه المسائل عربيا وعالميّا.

ولكن تبقى المعضلة الكبرى في علاقة المبدع بالسلطة مطروحة ، وتحوّل الشعر الوطني الثائر الذي مثله منور صادح إلى

مدح مرفوع إلى صاحب السلطان، وبذلك أسهم الشعر بصنفيه الفصيح والملحون في إرساء أسس تلك الظاهرة.

ولا مناص في هذا الصدد من الإلماع إلى العوامل المتعدّدة والمتنوّعة التي تضافرت في النصف الثاني من الستينات ومطلع السبعينات لتبرز تيّارات فكريّة وأدبيّة شتّى كان التجديد، ورفض الماضي والواقع معا سمتها البارزة، وهي عوامل وطنيّة، وعربيّة، ودوليّة: «أزمة تجربة التعاضد»، هزيمة جوان (حزيران) 1967، الإنتفاضة الطلابيّة والعماليّة في أوروبا الغربيّة، وفي فرنسا بصفة أخص، ولا نغفل عن التلميح إلى عامل وطني حاسم تمثل في رسالة الجامعة التونسية الفتيّة، وغرسها بين طلابها روح النقد والتحرّر، وانفتاحها على مناهج الدراسة الجديدة، ومواكبتها لأبرز التيارات الفكريّة والفلسفيّة التي عرفتها الساحة الأوروبيّة من جهة، والثقافة العربيّة المعاصرة من جهة أخرى، فلا غرابة - إذن - أن يكون بعض رواد حركة الطليعة من طلبتها المتميّزين، رصد الباحث هذه الظاهرة قال:

«ومثلما كانت الجامعة حاملة قيم الحداثة في التعليم، مدافعة عن استقلال الفكر، وعن استقلالها، معترضة على كلّ أنواع الوصاية، كانت الفضاء الأنسب لبروز كلّ تيارات الرفض والخروج، وعدم الرضا، وكانت مجالا آمنا ترعرعت في رحابه تيارات اليسار المختلفة التي ستغري أطروحتها جيلا من المثقفين كانوا يبحثون لتجارهم عن آفاق غير الآفاق التي تفتحها الثقافة الرسميّة".

وأودّ هنا الإشارة إلى المسائل التالية:

أولاً - لم يمثل اليسار التونسي يومئذ صوتا مفردا، واتجاهاً واحداً، بل تجاذبته نزعات شتّى، وغذّت رؤاه روافد متنوّعة.

ثانياً - يؤكّد الباحث أن الحركة وجدت في صحف النظام ومجلاته فضاء تجرّب فيه أدواتها، وتبني مشروعها الطموح، «وهي مطمئنة كامل الإطمئنان أن الحركات المناوئة لا تجرؤ على اللحاق بها في تلك المساحات الآمنة» دون أن يتساءل عن الثمن الباهظ الذي دفعته مقابل الإلتجاء إلى تلك «المساحات الآمنة»، ويقي ذلك نقاطا سوداء في تاريخها، فتمكينها من الإحتماء بالمساحات الآمنة لم يأت صدفة، أو تسامحا، أو إيمانا صادقا بحق الرأي المخالف أن يعبّر عن نفسه، بل لابدّ من تنزيله في بيئتها السياسيّة والفكريّة يومئذ.

ولعلّ أشنع وصمة شوّهت تاريخ «الطليعة» ما حرص الكاتب على إبرازه قائلا «بل لقد كانت (يعني الطليعة) تستمد مقوّماتها الفكريّة، ونسقها العقدي الإيديولوجي، من رجال كانوا يتقلّدون مراكز عليا في الدّولة، أو كانوا على صلة بمن يتقلّدون تلك المراكز»، فقد أسقطت أحداث نهاية السبعينات، ومطلع الثمانينات الأقنعة، ثم تلت ذلك سياسة كسب الموالي ضمن صفوف "المثقفين" لتكشف حقيقة أولئك الذين استمدّت منهم الحركة «مقوّماتها الفكريّة، ونسقها العقدي الإيديولوجي»!

ثم ما هذه «الطليعة» التي تنهل من منابع آسنة، زائفة ؟

ثالثاً - لما تحدث الباحث عن أنواع العلاقة بين المبدع والسلطة لمّح إلى النوع الثالث، وهو يعني «التقاطع الظرفي الموضوعي بين أطروحات شق من اليسار وموقف الدولة في رفض الذوبان في الخطاب القومي الحالم بتجاوز الخصوصيّات...»، لكنّه لم يشرح الخلفيّة السياسيّة لما نعته بالتقاطع الظرفي «الموضوعي»، فأين الموضوعيّة في تحالف تكتيكي سياسوي ؟

كيف التبس الأمر على فئة من النخبة حملت مشعل «الطليعة» بين خطاب قومي ايديولوجي دوغماتي كشفت الأحداث عن مساويه ومآسيه، وبين تيّارات قوميّة تقدميّة معادية للهيمنة الأجنبيّة ، وللحكم الإستبدادي في آن، وتصنّف عادة ضمن تيارات الطليعة العربيّة، ولقد لقي أنصارها في أقطارهم عنتا شديدا.

لقد أضحت هذه المسائل طيّ التاريخ، وآن الأوان أن نتناولها بكلّ جرأة وموضوعيّة، ولندرك أنّ النقد الذاتي في الفكر، أو السياسة جرأة وشرف، وليس ضعفا، أو اعترافا بالذنب.

ونشأت في السياق المذكور، وضمن «التقاطع الظرفي الموضوعي» فكرة «التونسة» باعتبارها بديلا ثقافيّا، ورؤية حضاريّة تونسيّة عن الأطروحات العربيّة، كما يقول الكاتب.

تصنّف حركات الطليعة في الفكر والأدب، وفي جميع المجتمعات ضمن حركات إنسانيّة عالميّة، معادية لموجات الإنغلاق، والوطنيّة الضيّقة.

إن الثقافة التونسيّة بسماتها الخاصّة رافد ثري من روافد الثقافة العربيّة ، وليست بديلا عنها ، فكيف تتحمس "الطليعة" إلى دعوة شوفينيّة مقيتة تكمن وراءها حساسيّة سياسيّة عاطفيّة، وتصفية حسابات قديمة.

ألم يدرك ذلك الشق من اليسار أن القطيعة مع الثقافة العربيّة يومئذ هي قطيعة في الوقت ذاته مع ثقافة التقدّم والثورة في العالم الثالث والثقافة العربيّة المجدّدة دعامة صلبة من دعائمها ؟

ولا نهمل الربط بين «التونسة» من جهة ومعاداة التعريب ، والدعوة إلى العاميّة من جهة أخرى، ولا أدري: هل طرح عصرئذ التساؤل التالي : كيف ستؤثّر الحركة الفكريّة والأدبيّة خارج الحدود ، ومع أية ثقافة ستتفاعل، إن هي تقوقعت، وتحصّنت «بالتونسة» ؟

إن المتّبع للإنتاج الفكري والأدبي التونسي، وإشعاعه خارج الحدود يدرك جيّدا مدى إسهامه ، وتأثيره في الساحة العربيّة فكراً، ونقداً، وإبداعاً عندما اندثرت خرافة «التونسة»، وسقط دعاتها.

حاول الكاتب عبر ثلاث دراسات تقديم نموذج لقراءات النصوص الإبداعيّة الشعريّة منها والنثريّة، مبادرا إلى توطئة ذات طابع تنظيري، إيمانا منه بأن كلّ تعامل مع النص يحتاج إلى تصوّر نظري يستمد قدرته على الفعل، وطاقته على الإنجاز، إذ

إن التعامل مع الأدب يحتاج إلى نظريّة في الأدب، ولكنّه شعر بالقلق تجاه مسألة تحديد مستندات نظريّة ينطلق منها النقاد في تحليلهم النص الأدبي، واعيا بخطر الإخضاع، وسجن النص ضمن المعتقد النظري الذي يدينون به، فيعلن بعد ذلك أن أهم عقيدة أدبيّة يصدر عنها تتمثل في اعتبار الأثر الأدبي الرفيع بنية مهاجرة، متحوّلة «تتأسّس على نقض العلاقة المباشرة التي يمكن أن تشدّها إلى ما تحيل عليه، وتمنعها من الترحال والحلول بكلّ السياقات». فالنّص الجيّد يولد في كلّ مرّة ميلادا جديدا لأنّه لا يحمل معنى منتهيا يمكن الإتيان عليه بقراءة، فهو يتجاوز الزمان والمكان، مغالبا الموت، ساعيا للخلود، وهنا تبرز أهميّة القراءة، ومناهجها المختلفة، وأساليبها التقنية الجديدة لتفتح عديد المسالك، وتكشف عن أبعاد جديدة، ونودّ التلميح هنا إلى أن القراءة هي نفسها قراءات، فهي حمّالة وجوه، شأنها في ذلك شأن النّص، وهي بالتّالي ليست دائما بريئة، ومتحرّرة من أسر ايديولوجيّة القارئ، وقد تضطره ظروف معيّنة أن يلعب مثل صاحب النّص لعبة الأقنعة.

لم يكن الناقد في تقديمه نموذجا جديدا لقراءة النّص الإبداعي مجبرا على التيه في لعبة الأقنعة، ولكنّه تبنّى لعبة أخطر شأنا، وأبعد أثرا في تخليد النّص، والغوص على اللب فيه، وتحويله عند الحاجة إلى نصل ناجع ذوداً عن قيم الخير والجمال، وهتكاً لحجب الرداءة والقبح.

وشدّت انتباهنا محاولته الإسهام في إرساء نقد ينبني على

النّص، باعتباره مظهر الإبداع وفضاءه الذي تلتقي فيه، وتتداخل ذوات مؤتلفة، مختلفة، منطلقا في ذلك من قصيدة "الأشواق التائهة" للشابي باعتبارها مدخلا إلى كون الشابي الشعري ، بل اعتبرها عبر تحليل دقيق مفتاحا من مفاتيح ديوان "أغاني الحياة" ، ومدخلا من مداخله الرئيسيّة: فيها تجتمع ملامح تجربة الشابي الإبداعيّة، وتتحدّد مرتكزاتها ، ويذهب إلى أبعد من ذلك فيراها تقوم من بقيّة الديوان مقام النواة المولّدة والرحم المحتضن.

وبعد تحليل القصيدة النموذج، ولاسيّما ما تزخر به من إحساس بالغربة ، وهي من غربة رؤاه، ومن قدرته على رؤية ما لا يراه غيره، وتصوّر ما لا يتصوّرون، ويقترن شعور الغربة بالألم، ولكنّه ألم لا يعرف السكينة والإنطواء على الذات، بل هو صنو القدرة والتمرّد ، بل قل هو الجذوة التي ستشعل الثورة، والحلم بالصباح الجديد كما يستجلّى ذلك في مرحلة ما بعد قصيد «الصباح الجديد» في التجربة الشعريّة الشابيّة، يخلص الناقد بعد ذلك إلى النتيجة التالية:

«ومتى عدنا إلى أغاني الحياة وجدنا المعاني الأساسيّة والخصائص الكبرى التي استخلصناها من (الأشواق التائهة) ماثلة في جلّ قصائد الديوان ما عدا ما جاء معطوفا على قصيدة الشاعر المشهورة (الصباح الجديد) ، وسنرى في موطن آخر من هذا البحث إلى أي مدى يمكن اعتبار القصيدة السابقة منعطفا في تجربة الشاعر ، واعتبار كلّ الديوان مقابلة كبرى قطباها

(الأشواق التائهة)، والقصائد الواقعة في حيزها، و(الصباح الجديد)، وما جاء بعدها».

لم تتميّز تجربة الشابي في مرحلتها الثانية بالإنتقال من الشعور بالملل، والغربة، والألم إلى الثورة، والتغني بالحياة، والحلم بالصباح الجديد فحسب، بل باكتشاف رسالة الكتابة في العون على الصمود، والمصابرة والتحدّي يخاطب الشعر فيقول:

أنا لولاك لم أطق عنت الدهر ولا فرقة الصباح السعيد

إنّ كلّ نص رفيع يمثل معلّما بارزا من معالم التحوّل في حياة الكاتب لا يولد صدفة، ولا من فراغ، فلا بدّ أن يعيش صاحبه مخاضا عسيرا تمتزج فيه عوامل موضوعيّة بعوامل ذاتيّة، ومن هنا فإنّني أرى ضرورة محاولة دارس مثل هذه النصوص الكشف عن هذه العوامل، والتعرّف إلى ظروف ولادة النّص-المنعرج، فلا يمكن في هذه الحالات عزل النّص عن ظروف كاتبه، وعن ملابسات خروجه إلى حيّز الفعل مهما أغرق في الرمزيّة والتجريد.

لا نستغرب بعد هذا التلميح إلى مسألة جوهريّة في دراسة النّصوص أن يكون سرورحمادي صمّود عظيما، ودهشته كبيرة لما وقع في رسائل الشابي على رسالة يتحدث فيها الشاعر عن «انقلاب روحي» عبّرت عنه قصيدتا «الصباح الجديد»، و«نشيد الجبار»، فقد كتب الشابي إلى صديقه محمّد الحليوي يقول: (إني كنت أتقبّل آلام الحياة، وأتحسّس أشواكها بنفس ضارعة، وقلب

دامع باك، أمّا الآن فإنني ألقاها ببسمة الساخر، ونظرة الحالم المنتشي بجمال الوجود... أما الآن فإني أشعر بانقلاب عميق قوي في نفسي كلّ القوة، وستدرك هذا التطوّر في نفسي حينما تطلع على قصائدي الجديدة، وقد عبّرت عن هذا الإنقلاب الروحي بقصيد «الصباح الجديد» الذي أرسلته إلى «أبولو»، وقصيد «نشيد الجبّار» هو صورة صادقة لنفسي في طورها الحاضر الجديد).

ويجيبه صديقه الحليوي فكتب يقول: (هل تسمح لي أن أتحدث إليك عن قصيدك «الصباح الجديد»، فما أظن أني أذهب إلى القبر ناسيا مطلعه الذي بقي يرن في أذني، وكأنه صيغ من نفاذ النور، وخفة الهواء، وخيوط القلب النابضة:

اسكتي يا جراح واسكني يا شجون
مات عهد النواح وزمان الجنون
وأطلّ الصباح من وراء القرون

يا الله ما أروع، وما أبدع، وما أجمل، وأنبل).

وهكذا تتحوّل القراءة الجديدة للنّص الأدبي، والكشف عن الظروف الحافّة بولادته إلى إبداع على إبداع، وليس مجرّد كلام على كلام.

إن رسالة الشابي المبشرة بالإنقلاب تقيم الدليل مرّة أخرى على خطل رأي أولئك الذين يدرسون النّص، وينقدونه في عزلة

تامّة عن ظروف صاحبه الذاتية والموضوعيّة، فالنّص الإبداعي يلتقي في هذا الباب مع النص الفكري، والنص السياسي، ولكنّه يتفرد - دون ريب - بسماته الخاصّة ، فربطه بالتاريخ مثلاً لا يستنزف إمكانيّة الدلالة المرسومة فيه لأنّه أكبر من التاريخ، كما أن ربطه بظروف مبدعه لا يذكّر بالفناء، بل يستمر علامة بارزة على خلود صاحبه، فالنّص الجيّد باق مع الأيام.

بعد أن قدّم الكاتب نموذجا لقراءة النّص الشعري قراءة جديدة انطلاقا من قصيدة في ديوان «أغاني الحياة» للشابي، وأخرى من ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس حرص على تقديم قراءة مغايرة لنص نثري تناول فيه طه حسين الأدب وقضاياه في مصر الخمسينات، إسهاما منه في القضايا الجديدة التي طرحتها النخبة المثقفة المصريّة غداة ثورة 23 يوليو 1952، واتسمت مقالات عميد الأدب العربي بالخصام والسجال لتنشر بعد ذلك في كتاب بعنوان «خصام ونقد»، ومن أبرز المسائل التي جرى حولها الجدل يومئذ إدعاء تيار من أصحاب الأقلام، وقد نعتوا أنفسهم «الجدد»، بأن الأدب قد تخلّف عن الثورة، وقعد عن الدّور الطلائعي الذي لا بدّ أن يقوم به، «باعتباره وسيلة من وسائلها، وأداة فعّالة مطلوب منها أن تضع نفسها في خدمة مطامح الثورة ومشاريعها الكبرى».

عاب «الجدد» الأدب، وأتهموه يومئذ بأنّه بعيد عن مشاغل النّاس، ولا يصوّر حياتهم، ويردّ عليهم صاحب الأيّام قائلاً: الأدب نقل لصور حياة الشعوب، وتصوير لحياة النّاس، بل إنّه لا

يكون أدبا حتّى يصوّر حياة النّاس، وليس في الأرض أدب إلاّ وهو يصوّر حياة أصحابه في كلّ زمان، وبكل مكان، ولكنّه يرفض أن ينزّل الأدب منزلة الوسائل، والأدب لا يكره شيئا كما يكره أن يكون وسيلة، وأن يسخّروه لنفع مباشر، ومصلحة متعمدّة مقصودة. وأطنب طه حسين في حديث العلاقة بين الأدب وما يلقي في قلوب النّاس من الآراء الجديدة، وبما يصوّر لعقولهم من القيم المستحدثة، حين ينقل أذواقهم من طور إلى طور، وحين يبغّض إليهم القديم من أوضاعهم الإجتماعيّة ، ويدفعهم إلى تغيير هذه الأوضاع».

تحدث عميد الأدب في مواطن عديدة من كتاب "خصام ونقد" عما لحق جيله من الكتاب من عنت شديد، فقد كانوا يسترقون السمع إلى نفوسهم الحيرى المعذّبة، ويسطرون ما يسطرون خفية خوف جبروت الحاكم القادر على قطع أرزاق النّاس ورقابهم، ومن الغريب أنّه صدّق أنّ الأمر سيتغيّر، وأن الجيل الناشئ على حدّ تعبيره لن يحتاج إلى مااحتاج إليه الجيل السابق من مداورة.

«لن يحتاج الجيل الناشئ إلى ما احتجنا إليه دائما من مداورة، والإستخفاء بكثير من آرائنا، نكتمها أحيانا في نفوسنا فنشقى بكتمانها، ونعرب عنها أحيانا في كثير من الألغاز، واصطناع المجاز والإفتتان في التنكّر والتستّر والإستخفاء، لن يحتاج الجيل الناشئ إلى شيء من هذا».

السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هنا: هل صدّق طه حسين - بعد أن تعمّق في دراسة تاريخ النظم السياسيّة من المجتمع اليوناني إلى المجتمع المصري في عهد أسرة محمد علي، وبعد أن حنّكته التجارب السياسيّة التي عاشها شخصيًا في المرحلة البرلمانيّة المصريّة - هل صدق حقًا أن استيلاء الضباط على السلطة سيزيل الخوف عن الجيل الجديد من الكتّاب، ويطلق العنان لأقلامهم لتكتب ما تريد حرّة طليقة ؟

لا أشكّ لحظة في أن عميد الأدب قد ندم ندما شديدا على هذا الكلام بعد أن أثبتت الأحداث أن تفاؤله كان خيالا في خيال، فلم تمر سوى سنوات معدودات حتّى بدأت الموجة الأولى من موجات التعنيف والقهر التي عاشها المثقفون المصريّون أيام الحكم العسكري.

إن حرص طه حسين على حريّة الكاتب، ودفاعه عنها، وتشنيعه بجميع أنواع الرقابة، ومقته لها يشفع له، ويجعلنا نغفر له هذه الكبوة، فقد أكدّ أن الحريّة قوام الحياة الأدبيّة.

(1)

إنّ إشكاليّة نقل المفاهيم إلى الثقافة العربيّة المعاصرة، ومارتبط به في حالات كثيرة من سوء فهم وانحسار بلغ حدّ الإختناق الدلالي شغلت حيّزا بارزا في القضايا الفكريّة التي طرحها الكاتب أكثر من مرّة، ويأبى إلاّ أن يعود إلى المسألة في

خاتمة الثلاثيّة لما تحدث عن نقلة المصطلح، متخذا من مفهوم «الكتابة في الدرجة الصفر» برهانا آخر على ما يحدث لكثير من المصطلحات من اضطراب وغموض عندما يتبناها الفكر العربي المعاصرتبنيا سطحيّا يبلغ حدّ الترجمة اللفظيّة الركيكة ، ولا يغوص على فهم بيئتها الحضاريّة، وظروفها التاريخيّة فيتحوّل مصطلح «الكتابة في الدرجة الصفر» في الأدبيات النقديّة العربيّة إلى «الإستعمال الدارج»، «الإستعمال المألوف»، «لإستعمال البسيط»، «الخطاب الساذج»، فيفقد معناه الحقيقي، ويزيد النص العربي غموضا وارتكابا، فقضيّة تعريب النصوص الأجنبيّة، ولاسيما الإبداعيّة منها قضيّة شائكة ومعقّدة في الثقافة العربيّة المعاصرة، فالنصوص المعرّبة تعريبا جيّدا، واضحا، وأمينا نادرة، فالترجمة في كثير من الأحيان حرفيّة، فيخرج النّص العربي ليس غامضا فحسب، بل مناقضا للمعنى في النص الأصلي ، فالترجمة في اللغات الأجنبيّة فن رفيع يبلغ حدّ الإبداع في بعض النصوص.

ومتى عدنا إلى قضيّة نقلة المصطلح نجد المسألة أشد عسرا، ذلك أن المفهوم، أو المصطلح يولد عادة في ظروف تاريخيّة وفكريّة معينة عرفتها بيئة حضاريّة في زمان محدّد، وبالتّالي فلا يمكن للمترجم أن يدرك كنه المصطلح ما لم يكن عارفا معرفة دقيقة بظروف النشأة أولا، ثمّ بمراحل التطوّر التي مرّ بها، وأن يكون عارفا كذلك بالحقول الدلاليّة والمفهوميّة التي يعطيها، وهذا ما حاول إبرازه الكاتب لما وقف عند مرحلة معيّنة من مراحل

مصطلح "الكتابة في الدرجة الصفر" مثلت منعرجا حاسما اقترن باسم علم بارز من أعلام النقد في فرنسا هو «رولان بارط»، وأحدث الكتاب الذي نشره سنة 1953 بعنوان «الكتابة في الدرجة الصفر» ضجّة كبرى في أوساط المهتمين بالحركة النقديّة في فرنسا خاصة ، وفي الغرب بصفة أعم، وهي في الأصل عشر مقالات لا تزيد صفحاتها في الكتاب على خمس وستين، ولكنها من نوع المقالات التي تبقى حدثا بارزا، ومنعرجا حاسما في تاريخ تيار ما من التيارات الفكريّة، أو الأدبيّة، وتعلن عن ميلاد مشروع جديد يملأ الدنيا ويشغل النّاس.

وبعد أن حلّل الكاتب المصطلح كما استعمله بارط خلص إلى النتيجة التالية، ألا وهي «أن إجراء مصطلح (الكتابة في الدرجة الصفر) جاء ضمن قراءة لتاريخ الآداب، ورصد لما طرأ على أنماط الكتابة من تحوّلات عند كبار الكتاب الذين يأتون فعل الكتابة عن وعي عميق بما يرسمون له من مقاصد، وما يعلّقون به من وظائف».

وقد تزامن الجدل حول مفهوم "الكتابة في الدرجة الصفر" مع مفهوم الكتابة البيضاء، أو الكتابة المحايدة، والإعلان عن هزيمة الأدب.

إنّ جميع الأدبيّات التي تحدثت عن هذه القضايا من بارط إلى سارتر، مرورا بكامو تربط الماضي الأوروبي بقضايا واقع المجتمع الفرنسي في مطلع الخمسينات، أي غداة التحرير، وما

رافقه من موجات التحرّر من كلّ القيود، ومنها قيود الكتابة، ووظيفة الأدب، ولكن سرعان ما انتصر الواقع، وأجبر الصراع الإجتماعي والفكري النّاس على العودة إلى النضال، والإستنجاد بسلاح ناجع لخوض غماره: سلاح الكتابة التي ترغي، وتزبد، وتلتزم لتوقد جذوة الإنتفاضة على السائد الرديء، فماتت الكتابة المحايدة لتقوم مقامها الكتابة المناضلة التي فجرّت مايو 1968. الكتابة لا يمكن أن تكون بيضاء، أو محايدة، قد تضطّر أن تكون صامتة، والصمت في بعض الحالات موقف.

* حمادي صمود: «من تجليّات الخطاب البلاغي»، «من تجليّات الخطاب الأدبي»، قضايا نظريّة ج 1، قضايا تطبيقيّة ج 2، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، 1999.

التناص
وإنتاجية المعاني

حميد لحمداني

ارتبط مفهوم **التناص** في النقد الغربي بمفاهيم أخرى سابقة عليه وممهدة لظهوره وأهمها مفهوم **الحوارية** عند باختين، كما ارتبط بفكرة منح النص استقلالية واضحة عن قيود الخطاب التواصلي العادي، ولذلك كان هدف البحث في هذا المفهوم هو إضفاء صفة الطابع الإنتاجي الدائم للنصوص الأدبية، واعتبار النص نقطة تقاطع نصوص كثيرة تدخل بشتى الطرق إلى بنيته.

وفي هذا السياق كانت الجهود التي قام بها بعض الباحثين في فرنسا، وخاصة في إطار «تيل كيل Tel Quel»، تسير أيضاً في اتجاه تخليص النص الأدبي عموماً من أي وظيفة تواصلية عادية أو تعيينية مثل تلك التي تقوم بها اللغة في الاستعمال اليومي المألوف وتثبيتِ وظيفة أخرى أكثر دينامية، بحيث يتم تعريف النص بأنه نوع من «**الإنتاجية** Productivité»[1]. ويُنظرُ هنا إلى النص على أنه محاولة دائمة لتعطيل خاصية القراءة الأحادية الاتجاه وتحريك فعالية التوليد، وذلك على مستويي الدال المدلول معاً، بحيث تبدو الكلمة داخل النص وكأنها تعبر عن أصوات متعددة أو على الأقل تسعى لأن تكون موقع لقاء ثقافات ومواقف متعددة[2].

والواقع أن الحديث عن تعددية الثقافات والإيديولوجيات وكذا الأصوات في النص الأدبي، قد تم تفصيله بكثير من العناية منذ العشرينات من هذا القرن على يد الناقد الروسي باختين. وقد تمت الاستفادة من أبحاثه حول هذا الموضوع كما جرى تطويرها على يد جوليا كريستيفا وبعد ذلك على يد تودوروف.

حدد باختين تعدد الثقافات في النص الروائي على الخصوص بواسطة مصطلح اشتهر في الوقت الحالي وهو مصطلح **الحوارية** Dialogisme. وتتجلى الحوارية عنده داخل النص الروائي في ثلاثة مظاهر:

■ **التهجين** **L'hybridation** أي المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والحال أنهما تنتميان إلى حقبتين مختلفتين أو وسطين اجتماعيين متباينين. ويُستخدم هذا النمط عادة في مجالي السخر والهجاء الشعبيين أو ما يسمى بالكرنفال.

■ **العلاقة الحوارية المتداخلة بين اللغات**. وتتجسد على سبيل التمثيل في الحوارات الإديولوجية والثقافية غير المباشرة. وتستخدِم الروايات هذا الصنف التعبيري كثيراً في وقتنا الحاضر.

■ **الحوارات الخالصة**: ويقصَدُ بها الحوار العادي بين الشخصيات الحكائية، سواء في الرواية أم في المسرح. ومعلوم أن الحوار يأتي غالباً متقطعاً في الرواية بسبب حضور السرد(3).

وفي معرض الكلام عن أسلوب الرواية لاحظ باختين أن

الأسلوب لا يكون أحادياً، كما أنه لا يعبر بالضرورة عن الكاتب، لأن الرواية تعتمد على ما سماه «**أسلبة الأساليب**» أي إدماج عدد من الأساليب الموجودة سلفاً في الحقل الاجتماعي ضمن البنية الأسلوبية العامة للرواية على سبيل المثال. وهكذا فالرواية تعتمد في نظره على الوحدات التركيبية والأسلوبية التالية:

«- السرد الأدبي المباشر في أشكاله الكثيرة الكتابية.

- أسلبة مختلف الأشكال التقليدية للسرد الشفوي أو أسلبة الحكي المباشر.
- أسلبة مختلف أشكال السرد المكتوب سواء كانت أدبية أم شبه أدبية، بما فيها الرسائل والكتابات الصحفية الخاصة.
- استخدام المؤلف لمعظم أشكال الخطاب الأخرى، كالكتابات الأخلاقية والفلسفية والعلمية وأنماط الوصف الأثنوغرافي، والتقارير وغيرها.
- تقليد خطابات الشخصيات الاجتماعية باختلاف أنواعها»[4].

ولهذا تنقلب الرواية إلى ميدان تلتقي فيه مجموعة من النصوص المتباينة أو بالأحرى المتناقضة، بحيث تصبح بنيتها الأسلوبية العامة، متولدة عن تفاعل عدد من الأساليب والخطابات المتفاعلة في النص.

هكذا نلاحظ أن باختين لم يستخدم مصطلح **التناص** بل مصطلح **الحوارية** للدلالة على تقاطع النصوص والملفوظات في النص الروائي الواحد. كما أنه استخدم مصطلحات أخرى تلتقي مع مفهوم الحوارية أو توضح بعض الظواهر التي تنظوي تحت الحوارية، منها مفهوم **تعددية الأصوات** Polyphonie ومفهوم **تعددية اللغات** Plurilinguisme.

ولقد كان الفضل لكريستيفا في إدخال مصطلح **التناص** L'intertextualité للدلالة على ما يقارب مفهوم الحوارية عند باختين. وأبسط تعريف للتناص يقتضي وجود علاقة ما بين **ملفوظين** (énonces)[5]. وهذا التعريف لا يمنع أن تكون العلاقة قائمة بين ملفوظات عدة في نفس الوقت. ومعلوم أنه حين يتم الحديث عن الملفوظات فإن ذلك يقتضي بالضرورة وجود ذوات تصدر عنها، وبالتالي فالعلاقة تكون قائمة في نفس الوقت بين الذوات المختلفة، هكذا فهِمت كريستيفا مفهوم الحوار الباختيني:

«إن الحوار الذي يفهمه باختين هو حوار بين «أنا» الكاتب و«أنا» الشخصية التي تمثل ضعفه»[6].

ومادام الشعر الغنائي خاصة يعتمد في الغالب على ملفوظ واحد لمتكلم واحد، فإنه بذلك يعطل الإجراء الحواري بالمفهوم الذي شرحه باختين على الخصوص. على أننا سنشير لاحقاً إلى حوارية خاصة بالشعر على مستوى الجمل الشعرية تؤدي أيضاً إلى تشتيت المعنى مما يجعل التأويل ضرورياً عند القراءة.

إن تعدد الشخصيات في الرواية خاصة، هو إجراء من أجل بعث حوارية متعددة الأطراف. وعليه **فالتناص** المقابل لا يعني ارتباط نصين فقط بل جملة من النصوص يجمعها على صعيد مشترك نص واحد.

كانت أفكار باختين إذن حاسمة في ميلاد مفهوم **التناص** دون أن يكون باختين هو الذي وضع المصطلح ذاته، ومع ذلك ظل هذا المصطلح يُشرح دائماً بالاعتماد على كتبه ومصطلحاته المبثوثة فيها.

وقد أشير في معظم مراجع النقد الحديث والمعاصر إلى أن مفهوم **التناص** ظهر في فرنسا في أواخر عقد الستينات وذلك في حضن مجلة «تيل كيل Tel Quel» وقد ساهمت كريستيفا بفعالية في نشاط هذه المجلة. ونوقشت في إطار هذا الاتجاه الجديد في النقد الأدبي مفاهيم أساسية تعيد النظر في الثوابت السابقة المتعلقة بفهم حقيقة النصوص الأدبية، حيث انتقد فليب سولرس Philippe Sollers على سبيل المثال المقولات الأساسية التي اعتمد عليها النقد التقليدي، وهي تلك المتعلقة بوحدة الذات (المؤلف) ووحدة المعنى (معنى النص) وإمكانية بلوغ الحقيقة (أي حقيقة معنى النص)[7]. وقد جاء مصطلح التناص ليغير جذرياً النظر إلى مفهوم النص في ارتباطه مع الذات المنتجة التي لم تعد لها القدرة على لجم تمرد النص ولا على ضبط المعنى الواحد وتثبيته، ولا على التحكم في أنماط القراءات التأويلية. **التناص** إذن حسب

سولرس هو «كل نص يقع في ملتقى مجموعة من النصوص بحيث يكون هو الجامع بينها والمشكل لها ومكثِّفها ومحوِّلها وعُمقها على السواء»[8].

ولقد توسعت كريستيفا في فهم مدلول التناص في كتابها **النص الروائي**، وهي بصدد دراسة إحدى روايات الكاتب الفرنسي أنطوان دو لاسال، فأدخلت فيه تعددية صور الكتابة إلى جانب مختلف المشارب الثقافية والأسلوبية التي كانت سائدة في عصر الكاتب أو قبله[9]. ويقتضي **التناص**، من هذا المنظور، وضع الأدب عموماً في إطار السياق الاجتماعي العام واعتبار هذا السياق نفسه كمجموعة من النصوص تتقاطع في النص ومع النص[10]. كانت كريستيفا كما أسلفنا تسترشد في أبحاثها حول التناص بالنقد السوسيونصي الذي وضع أسسه باختين، كما كانت في نفس الوقت واقعة تحت تأثير **النظرية التحويلية** في اللسانيات التي تبلورت على يد شومسكي، ولذلك نظرت إلى النص الأدبي باعتباره أداة تحويل للنصوص السابقة أو المعاصرة، فدخول هذه النصوص إلى نص جديد ينتج عنه بالضرورة تحويل في دوالها ومدلولاتها[11] وكأن النص يعيد قراءة النصوص التي دخلت في نطاقه ويقوم بتحويلها لفائدته الخاصة. وفي تحليلها لرواية أنطوان دولاسال وهي بعنوان **جوهان دو سانتريه**، وجدت أن عالم الرواية تلتقي فيه ثلاث عوالم سابقة، كل واحد منها ينتمي إلى ذهنية محددة، هناك **النص المدرسي** في العصر الوسيط

Scolastique، ومعلوم أن المدرسة السكولائية تميزت كحركة فلسفية ولاهوتية تعليمية انشغلت باتِّباع الفكر الأرسطي، وكانت غايتها هي إدراك أبعاد ما فوق الطبيعة والتواصل مع الإلهام المسيحي. وترى كريستيفا أيضاً أن في الرواية حضوراً **للنص الشعري الرقيق** Poésie courtoise وهو نص شعري غنائي اهتم بموضوع الحب والعواطف النسائية في مجتمع رجالي خلال القرون الوسطى، كما وجدت في الرواية أيضاً حضوراً **للخطاب الكرنفالي** بكل ما يميزه من تورية ومواقف الالتباس وسوء التفاهم والإضحاك، وما يتصل بكل ذلك من أوضاع جسدية وتوظيف للأقنعة[12]. فدخول جميع هذه النصوص إلى نص جديد يغير وظائفها القبلية ويجعلها في خدمة توليد وظائف جديدة.

إن وجود شخصيات تعبر في الرواية مثلاً عن ذهنيات معينة بنصوص محددة، يؤكد العلاقة القائمة بين الذات واللغة المعبرة عنها في النص، لهذا السبب وجدنا مفهوم **التناص** يتصادى مع مفهوم **الحوارية** الباختيني الذي يشير إلى حوارية الذوات والنصوص معاً. هذا التصور يعني أن الرواية بخلاف **الشعر الغنائي** لا تهيمن عليها الذات المبدعة بنصها الخاص كامل الهيمنة، فهي تتنازل عن بعض حقها الوجودي الكامل لصالح نصوص ذوات أخرى. وينبغي أن نتساءل لماذا يحدث بالتحديد هذا التنازل الستراتيجي في الرواية ؟ لا نستطيع أن نظفر بجواب يقربنا من فهم ميكانزمات الرواية إلا إذا افترضنا أن الذات

المبدعة تكون في وضع من يبحث في نصوص الآخرين عما يملأ فراغاً أو يكمل نقصاً وجودياً تعاني منه الذات نفسها، أو أنها بكل بساطة تريد أن تصوغ ذاتاً أخرى تتجاوز ذاتها السابقة كما تتجاوز في نفس الوقت نصوص الذوات الأخرى بعد أن تكون قد أخضعتها لوضعية جديدة في النص الحاضر.

إن مفهومي **التناص والحوارية** لا يمكن الحديث عنهما إلا عندما يكون لدينا خطاب ما يتضمن تجاذباً بين مجموعة من الذوات، والرواية باعتبارها خطاباً أدبياً، تعتبر من أكثر الفنون الأدبية خضوعاً لقانون **الحوارية والتناص**، فهي كما أكدنا سابقاً تستفيد من جميع المعطيات الثقافية ومن مختلف أشكال الرصيد المعرفي الإنساني الموجودة سلفاً في الواقع الاجتماعي.

ولقد فهم **التناص** في مرحلة من مراحل تطور البحث فيه على أنه مجرد تقاطع لعدد من النصوص والأساليب داخل نص واحد أو أنه إرجاع النص إلى مصادره الثقافية أو المعاصرة. وعادة ما يظل الجهد هنا محصوراً في دراسة المؤثرات الأدبية، وهو منهج ساد في النقد الأدبي منذ نهاية القرن التاسع عشر، ولم يكن يأخذ بعين الاعتبار الآثار المترتبة عن هذا التقاطع بين النصوص، سواء على مستوى دلالة **النص الحاضِنْ** أم على مستوى دلالة **النصوص المحضونة**. لهذا السبب ميَّز ريفاتير بين مصطلحين: **تقاطع النصوص** Intertexte **والتناص** Intertextualité، فالمصطلح الأول يعني العملية التي نقوم بها عندما نقرب عدداً

من النصوص إلى نص معين نكون بصدد دراسته أو تأمله، وهي عملية مألوفة في النقد التاريخي ومعروفة بأنها دراسة لتاريخ المؤثرات الأدبية أو ما يسمى بالبحث عن المنابع، مما لم يعد له أهمية كبيرة في وقتنا الحالي. كما أنها مألوفة في البحوث الفلسفية الحديثة المنتمية إلى **علم الموضوعات** Thématologie[13].

ويعرف ريفاتير **التناص** إذن كشيء مختلف عن مفهوم تقاطع النصوص لأنه:

«ظاهرة توجه قراءة النص وتهيمن عند الاقتضاء على تأويله أثناء هذه القراءة نفسها. إنه نقيض القراءة الخطية كما أنه طريقة في إدراك النص تتحكم في إنتاج القدرة على **التدليل** signifiance، أما القراءة الخطية فلا تتحكم إلا في توليد المعنى. والتناص فوق ذلك كله طريقة للإدراك يمكن بواسطتها للقارىء أن يعلم بأن الكلمات داخل النتاج الأدبي لا تكون دالة باعتبار علاقتها المرجعية بعالم غير لفظي [يقصد عالم الواقع]، إنها على العكس تكون دالة باعتبار علاقتها المرجعية مع مركبات من التمثيلات تكون مندمجة منذ البداية وبشكل كلي داخل العالم اللغوي. هذه المركبات يمكنها أن تكون عبارة عن نصوص معروفة أو أجزاء من نصوص تحيا، في انفصال عن سياقها الأصلي السابق الذي نعرفه، داخل سياق جديد تكون هي سابقة عليه»[14].

هكذا فالتناص من وجهة نظر ريفاتير يلعب دوراً أساسياً

في تمويه المعنى وتحويله إلى مجرد قابلية النص للتدليل، تبعاً لنوعية القراءة واختلاف القراء، كما يُبْطِل فكرة النقد الكلاسيكي الذي يرى على الدوام أن النصوص لها معان محددة سلفاً من قبل الكُتَّاب.

ومن الجدير بالذكر ونحن نعالج هذه النقطة المهمة أن نشير إلى أن النقد الروائي العربي قد عانى كثيراً من النتائج السيئة للقراءات الخطية الباحثة بالضرورة عن المعنى الواحد، ولا يتم ذلك في الغالب إلا بواسطة قراءة انتقائية تهمش عدداً من العناصر النصية لصالح إبراز عناصر منتقاة.

إن التمييز إذن بين تقاطع النصوص والتناص يهدف إلى دفع دراسة النص الأدبي والرواية على الخصوص نحو الأمام بتخليصها من الرؤية النقدية التاريخية التي عرفت ازدهاراً في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وطُبِّقت على كثير من النصوص الأدبية منها الرواية وخاصة في إطار ما كان يدعى بالنقد الجامعي، وتقضي هذه الرؤية بالبحث عن المنابع التي غذت النصوص الأدبية المعاصرة مع التركيز على إبراز دور ما يسمى بالنماذج الأدبية البارزة السابقة. ولهذا النوع من البحث هدف تفسيري لأنه يجيب عن سؤال محدد هو كيف تكوّنت النصوص الأدبية لا كيف تقرأ النصوص في الحاضر.

وعليه يهدف مدلول **التناص** إلى تغيير اتجاهنا في دراسة النص الأدبي من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، ولذلك يستبدل

السؤال السابق بسؤال آخر مزدوج هو: كيف ينبني النص وكيف ينشِّط التفاعل بين النصوص المضمومَة فعْلَ **التدليل** ؟ بهذا المعنى يصبح **التناص** مبحثاً آنياً، فلا يهم أن تكون النصوص السابقة قد دخلت إلى النص الحالي باعتبارها تنتمي إلى سياق معروف سابقاً بل يهمنا أكثر أن نعرف كيف أصبحت لها أدوار جديدة في سياق النص الحالي، وما هي ردود الفعل التي يتخذها القراء إزاء هذا التداخل الحاصل في البنية النصية ؟ كما أنه يجب التعامل مع النصوص المضمومَة بنوع من المرونة، لأن الاستشهاد المباشر هو أقل أنواع المظاهر التناصية في الرواية على الخصوص، ولذلك تمثل أشكال التعبير الاجتماعية وكل الخطابات الشفوية والأعراف واللهجات مظاهر تناصية نشيطة في مختلف النصوص الروائية المعاصرة[15].

من هذا المنظور يمكن اعتبار مبحث التناص مثل «مقاربة أدبية تُبرِز مستقبلاً تاريخياً بامتياز. غير أن التناص - وهنا تكمن الأهمية - لا يتوجه نحو اكتشاف الأصول التاريخية لتلك النصوص السابقة بل يتجه إلى الحديث عن أدوارها في النص، فالذي يهم إذن في هذه المقاربات التناصية هو الانتقال من زاوية النظر التوليدية [بالمعنى العادي وليس اللساني] والعقائدية، إلى خلق فعالية تفسيرية (داخلية)(*) ووصفية متنوعة[16].

يشرح (بيتر دومبروسكي) صاحب هذا التصور فيما بعد مفهومه لدور **التناص** في تحديد المستقبل التاريخي للنص، فيرى

أن ذلك يتم بتحريك البحث في الجانب الاجتماعي للتدليل، وعليه فتناصية النص تفترض على الدوام أن النص غير مكتمل، وأنه يحاول دائماً أن يصل إلى بعض صور اكتماله تاريخياً، عندما يقع بين يدي قارئ فعلي. هذا القارئ الذي يحسم في الفعالية التناصية ويعطيها تأويلاً محدداً[17]. بهذا المعنى يمكن القول بأن الفعالية التناصية في الرواية وفي غيرها من النصوص الأدبية لا يمكن تحريكها نحو تنشيط التدليل، إلا عندما يتدخل القراء بكل ما لهم من مواقف وخلفيات ثقافية. وعندما يتدخل القارئ بحمولته الثقافية الخاصة يُحدِث نوعاً من القطيعة بين النصوص المضمومة ودلالاتها التعيينية والنفعية، بحيث يقوم، بوعي أو بغير وعي، بتجريدها من دلالتها النفعية المباشرة dépragmatisation[18] وإضفاء معاني تتلاءم مع أفق انتظاره.

وإذا كانت المناهج الجديدة، ومنها البنائية وسيوسيولوجيا النص الباختينية، قد حاولت أن تعيد الاعتبار لمكونات النص الأدبي وطبيعة تركيبه الداخلي تحت عنوان التناص أو الحوارية، فإنها من جانبها الخاص اعتبرت هذا الاكتشاف مبرِّراً لإلغاء أي دلالة عامة تحتوي ذلك التفاعل التناصي في النص. وهكذا تم اعتبار الأدب محايداً أو على الأقل ملتقى صراع جميع الأصوات المتناقضة. ويترتب عن هذا أن النص الروائي بدوره قابل لشتى التأويلات، بل إن هذا التأويل لا حدود له، مادام النص معرضاً على الدوام لأن يُقرأ في أي لحظة من قبل قراء جدد. وكل قارئ

من هؤلاء سيقدم تأويلاً مغايراً. والبنائية بتمسكها أحياناً بدور التناص في إبداع لانهائية التدليل، كما أن حوارية باختين أيضاً باهتمامها الكبير بالرواية الحوارية المعبرة عن حياد الكاتب، تنتهيان معاً إلى إثبات السلطة المطلقة للذات القارئة في توليد أي تأويل محتمل. والواقع أنه كان ينبغي التمييز بين القراءات الحرة للقراء العاديين والقراءات النقدية، التي وإن كانت لا تعطي بالضرورة للنص الروائي معنى واحداً، فهي على الأقل تستطيع رسم حدود ما للقراءات الممكنة، لأن تأويلات القراء غير العارفين قد تكون بعيدة تمام البعد عن أي مقبولية منطقية أو سياقية، حتى وإن بقينا في حدود توليد الدلالات النسبية. هذا فضلاً عن ضرورة النظر إلى أن القراء لا ينتجون في العصور المختلفة بالضرورة قراءات معينة متعددة بتعدد الأفراد فكل عصر ينتج عدداً أساسياً محدوداً من القراءات النموذجية الممثلة لهذا العصر. مما يدل على أن قراءة الأفراد ليست خاضعة تمام الخضوع لأمزجة الأفراد بل للتوجهات الفكرية والأديولوجية لكل عصر على حدة.

وهنا نتساءل ألا يمكن أن يكون هذا التداخل المتشابك للدوال والمدلولات في النص الروائي موضوعاً لدراسة علمية دقيقة ولاقتفاء متغيرات توليد المعنى الواحد داخل إمكانيات المعاني المتعددة ؟ وبمعنى آخر أليس هناك ترجيح ما لاتجاه واحد من اتجاهات التدليل في تناصية الرواية، يكون موضع اتفاق تقريبي بين أكبر مجموعة من النقاد المختصين في عصر من العصور؟

الإجابة عن هذا السؤال ستجبرنا على التمييز بين قراءة تناصية الرواية من قبل القراء العاديين وبين قراءتها من قبل النقاد المتخصصين.

لقد تعزز اتجاه لانهائية التدليل في النصوص الأدبية بالدراسات الفلسفية المعاصرة وخاصة بأبحاث جاك دريدا وأهمها مؤلفه المشهور: **الكتابة والاختلاف** الذي شرح فيه تصوره الجديد للمعالجة التفكيكية للنصوص، فالدلالة في النصوص الفلسفية والأدبية على السواء تتميز بوضعية خاصة هي **التشتت** dissémination ، ولذلك فعملية تجميع المعنى، التي هي من مهمة القارئ، تخضع لطابع **الاختلاف** différence الذي يميز القراء عن بعضهم البعض كما يميزهم جميعاً عن الكاتب. ورغم أن مدخل دريدا لهذا التصور لم يكن سوسيونصياً ولا مدخلاً لسانياً، فإنه التقى مع مفهوم الحوارية ومفهوم التناص عن طريق التأمل الفلسفي لإعادة النظر في قضية حضور الذات في النصوص، فلا تستطيع الذات الإنسانية أن تكون حاضرة لذاتها بشكل أقوى، وفق تصور الميتافيزيقا القديمة، إلا من خلال اللغة. هناك إذن تثبيت ضروري للذات مثلاً على الكتابة باعتبارها تمظهراً ضرورياً لها، وهو ما جعل فهم النصوص يقوم على الحضور الدائم للمعنى المحدد سلفاً من قبل ذلك التمركز الذاتي للكاتب(19). **إن الحضور الذاتي في الذات نفسها في نظر دريدا وكذلك التفكير في ذات التفكير أشياء غير ممكنة الحصول، ولذلك فكل تفكير في الذات**

يقتضي [بعث] مسافة عنها. وهذا يعني تدخل الآخرين وبالتالي الحكم على الذات بتخلفها عن طموحها.

هذا التصور يقود إلى الإقرار بأن الذات لا يمكن أن تبحث في كيانها الخاص إلا بإيجاد تلك المسافة الضرورية. ومغامرتها اللغوية هي إذن مغامرة البحث عن ذلك الشيء المفقود فيها. كان هذا هو المدخل الذي جعل دريدا ينتقد الميتافيزيقا المثالية لكونها تركز على الحضور الكلي للذات الإنسانية المفردة في اللغة وتشدد على الوجود الفعلي **للقصدية والحقيقة والمعنى** في النص، كما تحرص على وصل النص بمرجعه الخارجي[20]، وكل هذا يجعل التواصل بمعناه الحرفي، أي الانتقال الأحادي الاتجاه للرسالة من المرسل إلى المتلقي، يحتل المقام الأول في وظيفة اللغة، حتى وإن كانت هذه اللغة تستعمِل وسائل التعبير الاستعارية والمجازية، لأنه يُطلَب منّا دائماً، في نطاق التصور المثالي، أن نلجأ إلى التأويل، لكن في اتجاه البحث عن المعنى الكامن في النص لا غير.

المسافة الحاصلة بين الذات وطموحها في اللغة، تتجلى بالتحديد في ضرورة أن تكون اللغة ذات طابع حواري. كما أن التناص هو أيضاً ضرورة حتمية لتعبير الذات عن نفسها، لأن كل إجراء حواري بين الذوات يترتب عنه بالضرورة إجراء تناصي. وحوار الذات لا يمكن أن يكون مع نفسها، لأنها حينئذ لن تبرح عن أن تكون هي هي. وهذا لا يدل على أنها ذات استمرارية

وجودية في الزمان والمكان. تعبر اللغة والكتابة إذن عن حركة الذات وتفاعلها مع الأغيار، وهو تفاعل يترجَم بحركة اختلافية: اختلاف الذات عن نفسها حينما تتكلم واختلاف القراء عن بعضهم البعض واختلافهم جميعاً عن النص المقروء إلخ، هذا ما يفسر عند دريدا الدينامية المستمرة في توليد المعاني من خلال تعاقب القراءات، والتعاقب ليس شيئاً آخر سوى تعاقب للنصوص وتعاقب لأشكال الاختلاف.

ينظر دريدا بذلك للنصوص على أنها بالضرورة تركيب لأكثر من خطاب فردي، وحتى إذا تعلق الأمر هنا بالشعر أيضاً فإن الذات لابد أن تبدع مسافة عن ذاتها الواقعية إذا هي أرادت أن تعبر عن شيء جديد. وهذه الوضعية تبعث حواراً في النص بين أكثر من ذات واحدة ينتج عنه أيضاً قراءة مختلفة[21].

كانت الأبحاث السوسيو نقدية ترى منذ وقت مبكر بأن البحث في المعنى يتجه هذا المنحى الذي ينقلنا إلى شبه عالم عبثي تتضارب فيه الدلالات وتختلف إلى حد أنها لا تتوقف عند أدنى مستوى من التفاهم حول النصوص، ولذلك وجدنا على سبيل المثال ميشال زرافا Michel Zérafa في كتابه **الرواية والمجتمع**[22]، وبيير زيما Pierre Zima في كتابه **الازدواجية الروائية**، رغم إقرارهما بتعددية الأصوات والإيديولوجيات في الرواية بالتحديد، يحتفظان للكاتب بسلطته الخاصة في توجيه المعنى من خلال توظيفه للآراء المتضاربة، أي أنهما يجعلانه قادراً على ترجيح تصور ما ضمن التصورات الموجودة في النص.

وبذلك يضمن أن تكون القراءة سائرة في اتجاه اختياره الخاص. يقول بيير زيما في هذا الصدد:

«إنه من الواضح إذن أن الكتابة الخيالية بعيدة عن أن تكون ذات صلة بلغة «محايدة» تستخدمها أثناء ابتكار تقنيات جديدة، فإنها على العكس من ذلك تتطور داخل وضعية سوسيولسانية متخذة موقفاً **مع** أو **ضد** بعض السوسيو لهجات»[23].

ورغم هذه الاحتياطات المبكرة، فإن مسارات البحث البنائي والسيميائي والتفكيكي وكذلك جمالية التلقي، كلها ساهمت في الاتجاه بالنص الأدبي نحو تشتيت المعنى وجعل مصيره رهناً بقراءة الأفراد وميولاتهم الثقافية والإيديولوجية. وقد فسرت جمالية التلقي على الخصوص الأسباب الكامنة وراء هذا التشتت الدلالي بالرجوع إلى شرح الكيفية التي تبنى بها النصوص الأدبية من قبل المبدعين، هكذا تحدث فولفغانغ إيزر في كتابه: **التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية**[24] عما يماثل التركيب التناصي أو الحواري، ولكن مع شيء من التعمق في فهم الطريقة التي يتم بها التعبير عن الطموح الذاتي الفردي للإنسان المبدع، وذلك في إطار فهم أنطربولوجي للحضور الإنساني في الواقع وتعبيره عن استمراريته الدينامية في الوجود. يقول إيزر شارحاً هذه العلاقة الخاصة بين الذات والنص والعالم الخارجي:

«وباعتبار النص الأدبي نتاجاً لمؤلّفٍ ما يُظهِر موقفاً يوجِّه من خلاله نفسَه نحو العالم، وحيث أن هذا الموقف لا يوجد في العالم المعطى الذي يشير إليه المولف، فإنه لا يمكن أن يتخذ شكلاً من الأشكال إلا إذا تم إدماجه حرفياً في العالم الواقعي، وهذا الإدماج، لا يحدث من خلال المحاكاة البسيطة للبنيات الموجودة بل من خلال عملية إعادة بناء هذه البنيات، فكل نص يتضمن حتماً عملية **انتقاء من الأنساق الأدبية والاجتماعية والتاريخية والثقافية** التي توجد كمجالات مرجعية خارج النص. وهذا الانتقاء هو نفسه تجاوزٌ للحدود، بمعنى أن العناصر المنتقاة تؤخذ من الأنساق التي تقوم فيها بوظيفة معينة، وهذا ينطبق على المعايير الثقافية والإيحاءات الأدبية معاً، وهذه تندمج في كل نص أدبي جديد بطريقة تنحل فيها بنية ودلالية الأنساق المعينة»[25].

هذا التصور يجعلنا ننظر إلى النص الأدبي كمجموعة أنساق أُخرِجت من سياقاتها الواقعية وَوُضعت في سياق النص، وهو ما يقربنا بشكل واضح من المفهوم الباختيني للحوارية إلى حد ما.

فضلاً عن هذا كله فإيزر يسير في اتجاه الاعتقاد بأن القراء يميلون بطبعهم إلى إعطاء معنى محدد للنصوص مع أن هذا المعنى غير موجود بشكل مباشر في النص، وإنما هناك بنيات متعددة في النص ترسم مسارات مختلفة لاحتمالات المعنى لا غير، وهي

تشترط بالضرورة **اندماج القارىء في النص**، ولكن القارىء باعتباره ذاتاً قائمة بنفسها فإنه يجهد نفسه للابتعاد قدر الإمكان عن أفكاره المسبقة وتصوراته من أجل أن يتمثل معنى مفترضاً للنص، غير أنه لا يحصل في النهاية إلا على ذلك المعنى الذي هو قاسم مشترك بين ذاته وتصوراته المدفوعة قصراً نحو الوراء وبين البنيات النصية التي أجبرت هي أيضاً عن طريق الانتقاء على إعطائه المعنى الذي يلائم تجربته في القراءة. إن محاولة إرجاع التجربة الخاصة إلى الوراء عند القارىء لا تعني أن هذه التجربة لم يعد لها أي دور في قراءة النص، هذا ما جعل إيزر يصرح قائلاً مستفيداً في ذلك من أبحاث علم النفس اللساني والسيميائي: «ينبغي أن نتذكر أن كل من أراد فهم اللغة يجب عليه أن يفهم أكثر من تلك اللغة»[26]. بهذه الطريقة إذن تحدث تعددية القراءات للنص الواحد.

ولكننا في خضم هذا التعدد الدلالي الممكن للنصوص، نشعر أن إيكو لم يكن يريد أن يفرِّط بسهولة في فكرة المعنى القبلي باعتباره منطلقاً لجميع القراءات الممكنة. والمعنى القبلي متصل دائماً بمقصدية المتكلم. وفي أحسن الأحوال يقبل إيكو بكل تأويل للنص، شريطة أن لا يتعارض أو يكون مرفوضاً بقرائن نصية لم تؤخذ أبداً بعين الاعتبار. والواقع أنه هنا بالتحديد لا يضع في حسابه إلا القراءات النقدية للمتخصصين، وإلا فإننا يمكن أن نتساءل: هل يكون على جميع قراء نص ما أن

يقدموا الدليل على أنهم لم يهملوا في تأويلاتهم أي بنيات نصية أساسية ؟ والحق أن القراء المستهلكين للنصوص لا يلتفتون أبداً لهذا الجانب، رغم أنهم يتذوقون النصوص ويؤولونها ويستعملونها في حياتهم الخاصة. وهل صحيح أن النصوص تراقِب هي بنفسها عملية تأويلها من قبل القراء كما عبر عن ذلك إيكو نفسه، خصوصاً عندما تكون هذه التأويلات خاطئة ؟[27].

كان أمبيرتو إيكو مع ذلك ذكياً في تعامله مع موجة نظرية التلقي وكل الاتجاهات التي تتحدث عن التجاوب والتأويل أو المعاني اللامتناهية للنصوص الأدبية، لأنه لم يعارض أي اتجاه مهما كان تطرفه بشكل مباشر، غير أنه في نفس الوقت تشبث بضرورة إقصاء جميع التأويلات الخاطئة، أي تلك القراءات التي لا نجد لها منطقياً أي سند نصي. لكننا رغم كل الاحتياطات التي أبداها إيكو نجد أنفسنا أمام كثير من الدلالات الاحتمالية وليس الإلزامية، كما أننا لا نستطيع على الدوام أن نمنع خضوع النص سواء في الحاضر أم المستقبل إلى قراءات أخرى ذكية تلفت انتباهنا إلى ما لم يلتفت إليه القراء السابقون، وتكون في نفس الوقت معززة بأدلة نصية كافية. وأعتقد أن الخروج من هذا الإشكال يُحل دائماً باللجوء إلى النقاد المتخصصين ممن يبتعدون عن القراءات الإيديولوجية المباشرة ويحتكمون للشروط الضرورية لقيام نقد أدبي واضح ومنطقي معزز بأقصى ما يمكن من الأدلة النصية. على أنه لابد من الإقرار بأن الخبرة النقدية نفسها خاضعة

لإمكانيات البحث المعرفية التي وصل إليها البحث في كل فترة زمنية معينة، بمعنى أن تطور إمكانيات البحث النقدي يؤدي بدون انقطاع إلى اكتشاف مزيد من أسرار الأعمال الأدبية التي لم يكن من الممكن اكتشافها بالوسائل القديمة. واقع الأمر هذا يترك باب تأويل حوارية النصوص أو تناصيتها في الحاضر والمستقبل. كما يؤكد أن الاتفاق على دلالات معينة للنص في لحظة تاريخية بين مجموعة كبيرة من القراء والنقاد هو تأكيد على حصول معرفة أساسية بالنسبة للنص المدروس، لكنها تبقى دائماً معرفة نسبية، أي محكومة بظروف وملابسات القراءات الخاصة بتلك اللحظة. **وهذا ما يؤكد الطابع التداولي فقط لبنية المعاني المستخرجة من النصوص**[28]. هل هذا ما جعل أمبيرتو إيكو يصر، رغم التحفظات التي أبداها بخصوص تعددية المعاني، على تسمية أحد أهم كتبه التي عالجت الموضوع الشائك بـ: **النص المفتوح** ؟ قد يكون هذا صحيحاً وقد يكون الأمر في نفس الوقت مُعبِّراً عن حيرة إيكو بين تأكيد ضرورة المعنى الواحد وبين فتح إمكانيات التأويل التي قد لا تعرف الحدود.

وإذا رجعنا للنظرية الباختينية نجدها تتضمن إشكالية، لعل من استفادوا منه لم يتنبهوا إليها أو لعلهم لم يمنحوها العناية اللازمة، وهي في الواقع تطرح سؤالاً جوهرياً يتعلق بمدى شمولية هذا المفهوم، أي مدى إمكانية أن تتأسس عليه نظرية عامة للخطاب الروائي إن لم نقل نظرية عامة للخطاب الأدبي. ذلك

أنه عندما كان باختين يتحدث عن مفهوم **الحوارية** كان يضع في نفس الوقت مصطلحاً نقيضاً هو **المونولوجية** ويقسم الرواية في نفس الوقت إلى نوعين أحدهما ذو طابع مونولوجي والآخر ذو طابع حواري، وما هو في هذه الجهة لا يكون في الجهة الأخرى والعكس صحيح.

يرى باختين أن الرؤية المونولوجية في الرواية، ندركها من خلال نوعية العلاقة بين الكاتب والشخصية الروائية، ويقصد بها على الخصوص تلك الشخصية المحورية. وتشير هذه العلاقة إلى أن الكاتب متحكم تمام التحكم في الصورة التي يريد أن يرسمها لبطله، ولا يترك بعد ذلك أي مجال للتأويل بين يدي القارىء، ويكون البطل في هذه الحالة:

«منغلقاً، كما أن الدلالات المحيطة به تكون محددة النوعية، إنه يتصرف ويكابد بعض الانفعالات، يفكر ويعي في حدود ما هو عليه وفي حدود تصوراته، ولأنه محدد كحقيقة، فإنه لا ينقطع عن أن يكون هو ذاته، قد يستعلي أحياناً على طبعه وعلى ملامحه النمطية ومزاجه، لكن دون أن يصدع الفكرة المونولوجية التي يمتلكها المؤلف عنه. إن عالم المؤلف، ذلك الذي تنشأ فيه هذه الصورة للشخصية، يكون موضوعياً بالنسبة لوعي الشخصية الحكائية نفسها. وتفترض بنية هذا العالم (بما تتضمنه من آراء وتحديدات منتهية للمؤلف) وجود موقف ثابت بالنسبة للعالم الخارجي، كما تفترض رؤية غير قابلة للتغيير. فوعي

الذات عند البطل محصور في الإطار الثابت لوعي المؤلف الذي يحدده ويصوغه استناداً إلى عالم خارجي ثابت ومحكم»[29].

ويقارن باختين بين رؤية راسين المنولوجية في أغلب مسرحياته ورؤية دوستويفسكي في معظم روايته فيقول:

«... فبطل راسين عبارة عن وجود ثابت في كليته، لا يتغير كتمثال منحوت، أما بطل دوستويفسكي فهو في كليته وعي بالذات. بطل راسين جوهر لا يتغير وشيء مكتمل، بينما بطل دوستويفسكي وظيفة لا نهاية لها، يكون البطل عند الأول مساوياً لنفسه، بينما البطل عند الثاني لا يتطابق أبداً مع نفسه»[30].

الرواية المنولوجية إذن عند باختين تقدم لنا عالماً ثابتاً أحادياً منتهياً، دلالة البطل فيه محددة من قبل الرؤية المنولوجية للكاتب. بينما تقدم لنا الرواية الحوارية عالماً مفتوحاً على التطور والتأويل لأن البطل غير مطابق لنفسه، ولذلك لا يمثل حقيقة منتهية. هذا الوصف المزدوج لنمطين من الرواية يؤكد لنا أن باختين كان لايزال رغم كل تلك الثورة التي أحدثها فيما بعد يؤمن بأن صنفاً من الروايات يمكن أن يقرأ خطياً، والقارئ يتلقى فيه حقيقة ثابتة بفعل الهيمنة الكاملة لوعي المؤلف الذي يقول لهذا القارئ بأن الكتابة الروائية المنولوجية لا تغير أبداً من مفهوم القراءة المألوفة منذ القدم، تلك التي تنطلق من قصدية المتكلم ووجود المعنى الواحد وإمكانية بلوغ الحقيقة في الفهم.

والواقع أن الذين استفادوا من النظرية الباختينية قصروا اهتمامهم على الجانب الحواري فيها وعمموه على مجموع النتاج الروائي بما فيه حتى ذلك الذي كان باختين يصفه بأنه منولوجي. فما الذي سوغ لهم تعميم مدلول الحوارية عبر مفهوم التناص الجديد ؟

لم نجد، فيما بلغه علمُنا، مَنْ ناقشَ هذه المسألة، ومع ذلك يمكن النظر إلى الرواية المنولوجية من زاوية كونها هي أيضاً رواية ذات مستوى معين من الحوارية أو التناص، لسبب بسيط وهو أن الشخصية الرئيسية فيها، وإن كانت تبدو مطابقة لذاتها بسبب تمحور وعيها حول نفسها، **فإنها غير قادرة أبداً على الانفراد بفضاء العالم الروائي**، فلابد أن يُدرج الكاتبُ في محيطها عدداً من الشخصيات الأخرى النقيضة أو المماثلة أو المحايدة، مما **يؤدي إلى نوع من الامتداد لذاتها في مرايا هذه الشخصيات**، بحيث لا تبقى هي ما هي عليه، بل أيضاً هي ما يقال عنها أو يُتصوَّر بشأنها في وعي هذه الشخصيات. وبذلك تتعدد صورتها رغم المحاولة الجاهدة التي يمضي نحوها الكاتب لجعلها تبدو أحادية الصورة. فإذا كانت الصورة المركزية للبطل فعلاً ذات حضور بارز في الرواية المنولوجية فإن الظلال النقيضة أو المعدِّلة لحقيقتها لا يمكن إلغاؤها تمام الإلغاء في وعي القارئ، وبذلك يمتلك القارئ على الأقل حد أدنى من الحرية يمكّنه، إذا شاء، أن لا ينظر إلى الشخصية من ذلك المنظور الموجه في النص من قبل الكاتب بل

من منظور الظلال النقيضة أو المعدِّلة. إذن فمن الخصوصيات الجوهرية للكتابة السردية هي أن تضع بطلاً مستحوذاً تمام الاستحواذ على مجموع العالم السردي مهما كان مركزه متميزاً في النص، لأن بناء هذا البطل لا يمكن أن ينجز من خلال صورته المنفردة بل من خلال تعارض هذه الصورة أو توافقها مع صور مغايرة لها متمثلة في شخصيات أخرى موجودة بالضرورة في النص. هذه الوضعية هي التي تحقق الفرصة أمام القراء أحياناً لتجاهل تعليقات وتوجيهات الكاتب والنظر إلى الشخصية المركزية من زوايا رؤية أخرى غير زاوية نظر الكاتب، أي رسم صورة مخالفة لما يفترض أن الكاتب يستهدفه. قد يكون هذا الإجراء الذي يقوم به القارئ اختزالياً، بمعنى أنه يهمل عناصر معينة ويهتم بأخرى، غير أنه إذا ظل التأويل في نطاق الاحتمالية فهو يكتسب مشروعيته، وبذلك تتأكد قابلية النص الروائي المنولوجي أيضاً لتعددية المعاني. أما إذا كانت القراءة غير مدعمة بالاحتمالية النصية أو الظرفية، فإنها ستتحول إلى تأويل عشوائي لا يعتد به.

على أن هناك جانباً آخر يتميز به النص الروائي المنولوجي وهو اللجوء إلى الاستفادة من الوسائل الشعرية التي يستخدمها الكاتب عادة للتقليل من إمكانيات تدخل القارئ للقيام بقراءة لا تتوافق مع استراتيجية التأليف. تُسْتَعمَلُ الوسائل الشعرية إذن لإضعاف الحس النقدي عند القارئ، ولكنها مع ذلك تفتح في

نفس الوقت مجالاً آخر للتأويل والقراءات المتعددة على مستوى الجمل السردية، وهو ما يجعل الرواية المنولوجية خاضعة هي أيضاً لتعددية المعاني على مستوى العبارات. وسنوسع الكلام في هذا الجانب لاحقاً.

وإذا نحن حاولنا البحث في نموذج من نماذج الرواية المنولوجية العربية عن مظاهر الحوار والتناص، فإننا نجد على سبيل المثال في رواية **الوطن في العينين** لحميدة نعنع[31] ما يوضح جميع الإشارات السابقة. نجد في هذه الرواية حواراً بين مجموعة من الإيديولوجيات، لكنه حوال محسوم في نهاية الرواية بواسطة رؤية مركزية ممثلة بإحدى هذه الإيديولوجيات، فالسارد، وهو شخصية موجودة في عالم الرواية يأخذ بزمام الحكي ويوجه الأحداث والمواقف لصالح إيديولوجية محددة هي ما يعبر عن موقفه الخاص. هذا بالتحديد ما يجعل الرواية تنتمي إلى النوع المونولوجي الذي وصفه باختين كما أسلفنا. ولأنه يستحيل أن تحاور الشخصية المركزية ذاتها فحسب، فإن الرواية تضمنت مواقف وتصورات أخرى منها: بعض الإيديولوجيات العربية، وإيديولوجية الرجل الأوربي المناضل فرنك، وإيديولوجية نادية المتميزة عن غيرها من الإيديولوجيات العربية. هناك إذن حوار متعدد الأطراف يصاحبه حوار تناصي على مستوى الملفوظات. ومادامت نادية هي التي تقود هذا الحوار وتوجهه، فإنها بذلك تحاول جاهدة أن تمارس تأثيرها على القارئ بوسائل متعددة:

- التدخلات المباشرة التي تدين أو تنتقد فيها التصورات المغايرة ومنها تصور فرانك.
- كونها هي التي ترتِّب على المستوى السردي جميع المواقع وترسم صور وحالات ومواقف الشخصيات الأخرى.
- استخدام الوسائل الشعرية والمجازية في الخطاب كوسيلة لإقناع القارئ بالمواقف وكذا تقوية الإيهام بواقعية الأحداث.

النتيجة الحاصلة إذن من هذا التناص الموجَّه، هي غلبة إيديولوجية نادية. هذا ما يمكن أن تصل إليه القراءة النقدية أو ما يسمى أحياناً بالقراءة العالمة. أما القراءات العادية فقد تميل بالتأويل، بحكم ثقافة القارئ ونوعية أفق انتظاره، إلى رد الاعتبار لإحدى الإيديولوجيات المدانة أو المنتقدة في الرواية ودفعها على مستوى القراءة نفسها لتحتل مركز العالم الروائي وتهميش دور نادية بكل وسائل التأويل الممكنة.

وإذا عدنا إلى النص نجد نادية تتدخل للحكم على مستوى ملفوظات الآخرين مع إظهار اختلال وضعف هذه الملفوظات. في الحوار الذي جرى بينها وبين أحمد نلمس انتقاداً مباشراً لبعض الإيديولوجيات العربية التي كانت تتبنى تصورات ماركسية وتؤمن بالثورة على الطريقة التقليدية:

«- ماذا دهاكِ ؟ لقد تغيَّرتِ يا نادية !

- أوه.. أحمد ! دعنا من ذلك... أسألك، أمازلت تعتقد بإمكانية الثورة في بلدان الإرهاب ؟

يحاول أن يلحق بجنوني فيبدو عاجزاً.

- تبدين غريبة هذا الصباح.

أصرخ بحدة يختلط عوائي بصوت الخادم الذي جاء يطالبنا بدفع الحساب.

- قل لي يا أحمد إذا كنت ماتزال تؤمن بالثورة...؟

يجيبني بدهشة:

- نعم، لم تتغير قناعتي... إن الموت ضرورة من أجل...

يتقيأ أمامي أكاذيب المبادىء والثورات... أبحث في وجهه عن زاوية صدق أركن إليها.. لا شيء.. لا شيء..»[32].

هذا الحوار التناصي يهيمن عليه الطابع المنولوجي بشكل واضح بسبب تقوية طرف الساردة على حساب الشخصية المحاورة، ويظهر ذلك من خلال ما يلي:

- طرح نادية لأسئلة محرجة بالنسبة للخصم واكتفاء الخصم بالاندهاش.
- انفراد السارد بالتعليق على الحوار.
- الحكم المباشر على أفكار الخصم وأقواله: (يتقيأ، أكاذيب، زاوية صدق، لا شيء).
- إسكات صوت الخصم (نادية لا تترك محاورها يتمم أحد أقواله).

هذه الوسائل السردية تجعل خيوط الحوار منسوجة من وجهة نظر الشخصية المركزية، فيبدو التناص هنا ذا طابع شكلي حتى أننا نميل إلي اعتباره مجرد تقاطعٍ للنصوص. والمألوف في الروايات المنولوجية التي تهمش الحوار لصالح سلطة ملفوظ واحد، أنها كما قلنا سابقاً تلجأ إلى التخفيف من وطأة تهميش دور القارئ بإلهائه بوسائل أخرى ليقبل بمسار التوجيه المسبق. وهذه الوسائل ذات طبيعة شعرية في الغالب، ونحن نجدها في الحوار السابق في قول نادية:

○ يحاول أن يلحق بجنوني فيبدو عاجزاً.

○ يختلط عوائي بصوت الخادم.

○ يتقيأ أمامي أكاذيب المبادئ والثورات.

○ أبحث في وجهه عن زاوية صدق.

هنا يمكن لتعددية المعنى أن تنشط على مستوى القراءات المتعددة لهذه الجمل الشعرية، غير أن نتائج تأويلها لا تكون أساسية بالنسبة للتأويل الكلي للنص، لأن الجمل محدودة الدلالة على لحظات ومواقف جزئية. كما أن التناص يوجد أيضاً على مستوى العناصر المأخوذة من الواقع، الجمع مثلاً بين الوجه وزاوية الصدق، وبين القيء والأكاذيب والعواء والصوت، وبين اللحاق والجنون. وعليه فالتناص الشعري من هذا النوع ليس تناصاً بين المفاهيم ولكن بين مفردات المفاهيم. إنه إذا صح التعبير تناص جملي ذو طابع شعري.

على أن نادية تلجأ إلى خطاب شعري أكثر إسهاباً لتصوير مدى اضطراب علاقتها بأحمد بسبب الاختلاف في المبادئ:

«عندما حاولنا أن نكون معاً أو عندما حاولت أن أكون معك نسيت كل شيء. وبعد ثوان تحولتُ إلى قطة أليفة تمسح جروحها في صدر غابة. نسيت للحظات الحشرةَ ووجه «أبو مشهور» ومذَابح أحمد الشهيرة.. خرج... من قبره.. نزل عن الصليب ووشحتُك بصورته ثم انتقلنا معاً إلى قمة موج مرعبة قذفت بنا إلى الشراشف والرطوبة المستحبة لأعماق المحيط. شددت بك وكأنني أتمسك بصخرة، بجزع شجرة خوفاً من الظلمات الأسطورية للمحيطات.. نسيت.. نسيت.. نسيت»[33].

وإذا كان التناص الشعري هنا قد امتد إلى أن أصبح تمثيلياً، فإنه مع ذلك بقي محدوداً في إطار الصورة الشارحة لوضع من أوضاع الشخصيات. والاختلاف بين القراء في تأويل الصور الشعرية لا يؤدي بالضرورة إلى الاختلاف في تأويل النص بكامله، ومع ذلك يفتح هذا الوضع الشعري للنص إمكانيات حدوث مثل هذا الاختلاف إذا ما تعددت نماذج التناص الشعري في النص الواحد. كما يمكننا أن نجد هذا التباعد في التأويل في بعض القصائد الشعرية السردية التي تستخدم صوراً تخييلية محورية بحيث يصبح التأمل في أبعادها مفتاحاً لتأويلها الكلي: يقول عبدالوهاب البياتي في إحدى قصائده ذات الطابع السردي[34]:

كان *قطارُ الليل في الأمطارْ*
يعبُرُ جِسْرَ العالم المنهارْ
يحمل لي الحروفَ والتفاحَ والأزهار
يحمِل لي من وطني البعيدِ
في ضلوعه قيثارْ
وحفنة من الترابِ
حفنة من نارْ

هناك احتمال كبير لأن يحدث اختلاف في التأويل، أولاً لمدلول القطار وثانياً لمدلول حفنة النار الواردة في نهاية المقطع، فإمكانية اللجوء إل القطار الفعلي قائمة، عندئذ سيُنظر إلى كلمة الليل المضافة باعتبارها تعريفاً بقرينة زمنية، كما لو تعلق الأمر بإرشاد صادر عن وكالة أسفار. ولكن الباحث عن المعاني المجازية سيكتفي باعتبار قطار الليل تجسيداً للسيرورة الزمنية لا غير.

أما بخصوص الحفنة من النار الآتية من الوطن البعيد، فتبقى دلالاتها المحتملة أكثر توزعاً تبعاً للعلاقات الممكن عقدها بينها وبين الكلمات والعبارات الموجودة في المقطع أو في باقي القصيدة. فمقابَلتُها مع السطر الشعري الأول تعطينا تأويلين محتملين، مفتاح التأويل الأول كلمة ***الليل*** الذي يعني السواد والظلمة. وعليه فجذوة النار ستكون في هذه الحالة عامل تبديد الظلمة في واقع الذات الماثلة في النص، ومقابلتها بكلمة ***الأمطار***

تحتاج إلى سند من كلمات وعبارات أخرى (تأتي في القصيدة بعد هذا المقطع وهي، **مدثراً بالثلج، الشتاء**)[35] لكي نؤول جذوة النار بدلالة الدفء. وقد يذهب تأويل الدفء نفسه في اتجاه آخر يشمل كل الأشياء المرتبطة بالوطن مما يجعل الذات تشعر بحنان الأمومة إلى غير ذلك من الأبعاد الدلالية.

أما إذا استند بعض القراء إلى معطيات نصية في التأويل، وهذا كثيراً ما يحدث في النقد العربي، فإن تناصية الكتابة الشعرية حتى وإن جاءت في إطار سردي كما هو الحال بالنسبة لهذا المقطع، قد تأخذ مظاهر دلالية تأويلية لا تحدها ضوابط، كأن يقال على سبيل المثال: بأن جذوة النار تعني الصراع أو الحروب التي يعاني منها وطن السارد في هذا المقطع. فبإمكان ناقد حصيف أن يحتج على مثل هذا التأويل بأنه لا يستند إلى قرائن نصية، ولكن هذا الاحتجاج لن يمنع، على كل حال من تداول مثل هذه التأويلات ذات المرجع الخارجي عن النص، أي تلك التي تعتمد فقط على افتراضات تزكيها تصورات النقاد أو القراء.

إن تأويل جذوة النار بالحروب يميل بموقف الذات إلى انتقاد وضع وطنها، بينما تأويل الجذوة بالدفء أو النور يجعل موقفها مناقضاً تماماً لتصورها في التأويل الأول، لأنها هنا تعتبر بلدها سنداً في حل أزمتها الحالية. وعليه فإن التأويلين يؤديان إلى نتيجتين مختلفتين تخصان رؤية الذات.

هناك أبعاد دلالية من نوع خاص تتولد عبر الوسائل

الشعرية وهي في الأعم تتميز بمحدودية مداها في النص الروائي على الخصوص، لأنها ترتبط بالحالات والأوضاع الجزئية، بينما يحتوي التناص الكلي للرواية على مجموع العلاقات المندمجة في النص. هذا يدفعنا إلى القول بأن **الروايات المنولوجية ترفع من غلبة التناص الجزئي (المتعلق بالجمل والفقرات) كبديل عن إضعاف التناص الكلي. (المتعلق بالرؤى والمواقف)**. كما يمكن القول بأن حوار الرؤى والمواقف يميل إلى أن يصبح في هذه الروايات مجرد تقاطع للنصوص يحتل فيه نص واحد مركز الصدارة، بينما يترك التناص الحقيقي جميع الملفوظات تؤدي دورها الكامل في حلبة صراع متكافئ.

يصبح التناص الفعلي في الروايات الحوارية بفضل مبدأ الحياد الذي يحكمه أداة إبداعية، وبديلاً عن استخدام التأثير الجمالي بواسطة اللغة الشعرية. وهذا ما يفسر عدم حاجة كثير من النصوص الروائية ذات الرؤية الحوارية الأساسية إلى التدبيج الأسلوبي الذي يرفع لغتها إلى مقام اللغة الشعرية، لأنها ليست في حاجة إلى أن تستمد قيمتها الجمالية من هذه اللغة بل من حواريتها لا غير. وعليه فالرواية عموماً ليست دائمة الحاجة إلى أن تكون تابعة لفن الشعر لكي تكتسب قيمتها الإبداعية، فلها وسائلها الجمالية الخاصة الكامنة أساساً في الطابع التمثيلي والحواري. بل إن التمثيل لا يستقيم إلا بوجود عناصر متعددة في حلبة صراع واحدة. ويمكننا القول في أقصى الحالات بأن الرواية

والشعر يتساويان في حاجة بعضهما إلى البعض عند الضرورة، ففي الوقت الذي يجد فيه الشعر نفسه غير قادر على الإقناع بالصور والاستعارات والكنايات، فإنه يلجأ إلى الوسائل السردية، وفي الوقت الذي تجد فيه الرواية نفسها غير قادرة على الإقناع بالتمثيل، فإنها تلجأ إلى الوسائل الشعرية. ولكن السرد تغلب فيه العلاقات التناصية بينما تغلب في الشعر العلاقات النصية، وهذا يعني أيضاً أن أغلب الروايات تميل نحو تعددية النظرة، بينما تميل أغلب الأشعار إلى أحادية النظرة.

لقد رأينا أنه حتى في الروايات المنولوجية ومنها رواية **الوطن في العينين** لم يكن أبداً من الممكن للنظرة الأحادية أن تُمَظْهِرَ نفسها إلا من خلال إحضار زوايا النظر المخالفة إلى جانبها. وهذا الإجراء ليس ضرورياً في الشعر، وإنما هو اختياري في بعض الأشعار التي توظف الشكل القصصي، أما في السرد فهو إجراء حتمي حتى وإن لم يتم الاحتفاظ بحيادية الحوار إلى نهاية النص.

يتبين لنا من هذه العلاقة القائمة بين الشعر والسرد أن **التناص** يحدث بين النصوص كما يحدث في نفس الوقت بين الأجناس الأدبية المختلفة، وهذا ما سنتحدث عنه ونحن نتعرض للتقسيمات التي وضعها جيرار جنيت تحت ما سماه **بالتعالي** النصي Transtextualité. فقد تطور النقاش عن التناص والحوارية عندما تبلور مبحث خاص في مجال الدراسات النقدية أطلِقت

عليه صفةُ **التفاعلية النصية** intertextologique، حدث ذلك في حقل الشعرية التي كانت غايتها الأساسية أن تبحث من أجل وضع قانون عام للنصوص الأدبية ينضوي تحت ما سماه جنيت **بجامع النص** L'architexte، ويشمل ذلك القانون العام ضبط وتحديد صيغ التلفظ الممكن استخدامها في جميع النصوص الأدبية وكذا ما هي الأنواع التي يمكنها أن تتداخل فيما يُعتقد على الدوام بأنه نوع واحد ؟ فصَّل جنيت الكلام في هذا الموضوع الشائك الذي له علاقة مباشرة مع إشكالية التميز بين الأجناس الأدبية في كتابيه: **مدخل إلي جامع النص** L'architexte (1979) وأطراس(*) Palimpestes (1982). وقد عرَّف **التعالي النصي** بأنه سمو النص عن نفسه ويشمل كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى. والواقع أن العلاقات الخفية، وخاصة في أشكال الكتابة الأدبية المعاصرة هي أهم من العلاقات الظاهرة، واعتبار كل نص هو دائماً صنيعة التعالي النصي، يعني أن الكتابة الأدبية لا يمكن أن تنتقل لدى صاحبها إلى مستوى الفعل إلا من خلال ربط علاقة ما مع نصوص وأنواع أدبية سابقة.

يتحول التناص عند جيرار جنيت إلى نمط واحد من أنماط التعالي النصي، وقد حصر هذه الأنماط في خمسة أشكال:

التناص **L'intertextualité**: بالمدلول الذي وضحناه عند جوليا كريستيفا وما يتصل بذلك من عودة إلى مفهوم الحوارية

الباختيني، ويشمل ذلك عند جنيت: «التواجد اللغوي، سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً، لنص في نص آخر، ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف»(36). وما يلاحظ هنا، مع ذلك، هو تحجيم جنيت للمجال الواسع الذي كان يمتد إليه مفهوم التناص عند كريستيفا، وخاصة عندما اعتبر الاستشهاد بين مزدوجين هو المثال النموذجي له، مما يدل على أنه قد أدخل تعديلاً مُربِكاً على المفهوم الذي ظل يتطور بصورة عفوية في الدراسات الأدبية السابقة، بحيث أصبح مرشحاً بالفعل لاحتلال موقع التعالي النصي نفسه. وهذا يعني أن جرار جنيت ما كان عليه أن يبحث عن مصطلح جامع آخر مادام مفهوم التناص يستوعب جميع العلاقات الممكنة بين النصوص والأنواع على السواء.

المصاحَبة النصية La Paratextualité: وتشير إلى العلاقة القائمة بين النص ومحيطه الفضائي: يشمل ذلك العلاقة مع العنوان، العناوين الفرعية، التنبيه، المقدمة، الخاتمة، وكل ما يوضع من إشارات حول النص.

النصيّة الواصفة Métatextualité: أي أن يكون التناص متعلقاً بوصف أو دراسة نص آخر، ويدخل النقد الأدبي باعتباره نصاً واصفاً في هذا المجال باعتباره مثالاً نموذجياً.

الملابسة النصية L'Hypertextualité، فضلنا ترجمة هذا

المصطلح بمثل هذه الصيغة لأن الحالة التي يقصدها جرار جنيت هنا تشير بالفعل إلى نوع من التماهي الحاصل بين نصين، إما بواسطة تحويل وتغيير نص سابق عبر نص بديل أو الاكتفاء بتقليد نص لنص سابق. وتنتمي إلى هذا الصنف كل أنواع المعارضات والمحاكاة الساخرة. ويعتقد جنيت أن التطريس Palimpseste يشير بالضبط إلى إجراءات من هذا القبيل[37].

النصيّة الجامعة L'architextualité: هنا يتحدث جنيت في كتابه المعنون بهذا المصطلح نفسه عن نظرية جديدة، يجعلها بديلة عن نظرية الأجناس الأدبية التي تبلورت عبر النصوص وتمخض عنها ذلك التقسيم المدرسي للأنواع الأدبية الثلاثة:

النوع الغنائي: ويمثله الشعر الغنائي.

النوع الملحمي: وتمثله الفنون السردية.

النوع الدرامي: ويمثله المسرح.

أما بديل هذا التقسيم الثلاثي فهو إدخال العناصر الثلاثة في كل عنصر، مثلما دعا إلى ذلك غوتة: «يمكن ربط العناصر الثلاثة بعضها ببعض (الغنائي، الملحمي، الدرامي) وأن تُنَوِّع إلى ما لا نهاية الأجناس «الشعرية» (...) ثم نبحث في الأعمال الأدبية النموذجية عن كل عنصر يكون مسيطراً بمفرده...»[38].

هذا الكلام يذكرنا بمفهوم **المهيمنة** عند جاكوبسون الذي يعتبر بحق مصطلحاً شديد الأهمية، لأنه حل إشكالاً كبيراً يطرح

بخصوص طبيعة تطور الأشياء الأدبية[39] وكذلك بخصوص التميز بين الأنواع الأدبية المختلفة ومنها الشعر الغنائي والشعر الملحمي: وهو يعتقد أنه «لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية، فخصوصية الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع. إن الشعر الملحمي المركّز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل أقوى أمام مساهمة الوظيفة المرجعية... »[40]، كما يعتقد جاكوبسون أيضاً أن الوظيفة الشعرية لا توجد في الشعر وحده بل توجد في الأنواع الأدبية الأخرى التي تُعطى فيها الأولوية لوظائف أخرى غير الوظيفة الشعرية[41].

يعزز هذا التصور ما قاله جاكوبسون بخصوص تطور الأشكال الأدبية في مقاله عن المهيمنة، فهو يتبنى رؤية ديناميه للاستمرار التاريخي للأشكال الأدبية الذي يحدث بسبب انزلاق ما كان في الصدارة من الوظائف الأدبية نحو الأطراف، بحيث يصبح ما كان مُهيمِناً مُهيمَناً عليه من قبل عناصر ظلت حتى ذلك الحين في الأطراف. غير أن العناصر المهيمنة سابقاً تحافظ على حضورها رغم كل شيء، وهذا يعني أن النصوص الأدبية المعاصرة تُبنى دائماً على أنقاض النصوص القديمة. مما يؤكد أن البنية النصية يحكمها بالضرورة قانون تقاطع النصوص. يوجد إذن في كل نص تزامنٌ بين نسقين «من جهة القاعدة التقليدية،

ومن جهة أخرى التجديد الفني كانحراف عن القاعدة، فالتجديد يُدرك فوق خلفية التقليد. ولقد برهنت الدراسات الشكلانية أن هذا التواقت، بين الإبقاء على التقليد والانقطاع عنه، هو ما يشكل جوهر كل عمل فني جديد »[42].

وإذا كان تقاطع النصوص هنا ذا طابع فني بالدرجة الأولى، فإنه من المعلوم أن خصوصيات ما كان يسمى بالأجناس الأدبية تشترك في تحديدها الخصائص الفنية والشكلية العامة إلى جانب نوعية حوارها مع الذات ومع الواقع.

إن كل ما قيل عن العلاقة المتشابكة بين الأجناس، هو ما دفع جيرار جنيت إلى الاعتقاد بأن النصوص الأدبية تتولد وتحيا على الدوام في ارتباطها التام مع جميع الأجناس الأساسية، وهذا بقدر ما يحدث فيها بالضرورة **علاقات نصية مختلفة يجعلها في** نفس الوقت متعالية على نصها الظاهر، أو إذا صح تعبيرنا الخاص يجعلها **أكبر من نصها**. فإذا قلنا هذا نص روائي، فذلك يعني أيضاً أنه موصول بالشعر والدراما على السواء، وإذا قلنا هذا نص شعري فذلك يعني أنه موصول بالبعد الملحمي والدرامي والأمر صحيح بالنسبة للدراما نفسها، فهي منغمسة في الشعر والسرد على السواء. ونحن إنما نحدد نوعية النص بما هو غالب فيه لا بمجموع مكوناته. والأبعاد المحيطة بكل نوع هي ما يسمى جامع النص L'architexte عند جيرار جنيت. وجامع النص كما يقول يوجد فوق النص وتحته، بحيث لا تنتظم خيوط أي نص

أدبي إلا إذا كانت موصولة من جميع الجهات بـ «جامع النص» الذي هو أعم من النص[43].

إن دراسة التناص والحوارية في علاقتهما بتداخل الأجناس الأدبية أي بما أصبح يدعى، «جامع النص»، أضحت تحتل مركز البحث في طبيعة النصوص الأدبية. ولقد لاحظنا أن جميع الاتجاهات النقدية ساهمت في بلورة فهم التداخل النصي في النصوص الأدبية المختلفة، باعتبار أن ذلك يمثل مظهراً من مظاهر توليد النصوص الجديدة، وفي نفس الوقت عاملاً من عوامل **التدليل**، مع كل ما يترتب عن ذلك من تعددية القراءات، وسيادة التأويل بدل سيادة الفهم. في ضوء هذا التصور نحاول الآن أن نهتم بالخطاب الأدبي ودور السياق في التأويل.

الهوامش

1) Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov: Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage. Seuil. 1979. P: 443.

2) Ibid...................... P: 443.

3) Mikhail Bakhtine: Esthétique et Théorie du Roman, Gallimard. 1978. P: 175-176.

4) Ibid.................. P: 87-88.

5) Tzvetan Todorov: Mikhail Bakhtine, Le Principe Dialogique. Seuil. 1981. P; 95-96.

6) Voir préface de: "La poétique de Dostoeivski" de Mikhail Bakhtine. Seuil. 1970. P: 138. Kristéva.

7) Pierre Mare de Biasi: Voire: Théorie de L'intertextualité dans L'encyclopédie Universalis 1998.

8) Ibid...................:. Même titre.

9) Kristéva: Le texte du Roman, Mouton. 1970. P: 138.

10) Théorie de L'intertextualité. Op cit.

11) Ibid.............. Même titre.

12) Théorie de L'intertextualité. op cit.

13) M. Riffaterre: L'Intertexte Inconnu - In: Littérature N°: 41. Septembre 1981 P: 4.

14) Ibid..............P: 5.

15) Peter Dembowski. Intertextualité et critique. Revue; littérature N°: 41 février. 1981 P: 19.

*) نعتقد أن الكاتب هنا يقصد بتفسيرية أي متعلقة بتفسير الأدب من الداخل باعتماد السياق لأنه إذا أخذنا بالمعنى التاريخي للتفسير فسيكون الكاتب في هذه الحالة متناقضاً مع أقواله السابقة.

16) Ibid.................. P: 20.

17) Ibid.................. P: 20 - 21.

18) Groupes de chercheurs: Introduction aux méthodes critiques. pour l'analyse littéraire Dunod Paris, 1990. P: 178.

19) Voir Jacques Derrida dans L'encyclopédie Encarta 1999.

20) Voir: Critique Littéraire dans L'encyclopédie Universalis 1998.

21) انظر تعميقنا للبحث في هذا الموضوع تنظيراً وتطبيقاً على الشعر العربي الجاهلي، في كتابنا: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (العصر الجاهلي). مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاط. 1997.

22) Roman et Société. Presses Universitaires de France. 1976.

23) L'ambivalence Romanesque, Proust, Kafca, Musil. Le Sycomore. Paris. P: 50.

24) نعتمد هنا الترجمة العربية لأجزاء مهمة من كتاب إيزر الأصلي وقد صدرت في كتاب بنفس العنوان: ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية. مطبعة النجاح الجديدة 1998.

25) المرجع السابق. ص: 11.

26) المرجع السابق. ص: 25.

27) أغلب ما نقوله هنا عن أمبيرتو إيكو اقتطفناه للضرورة من مقالنا المنشور سابقاً تحت عنوان: النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي. مجلة البحرين الثقافية. عدد: 22 أكتوبر 1999. ص: 80.

28) انظر تأكيد الطابع التداولي لدلالات ومعاني النصوص المستخرجة من قبل القراء تبعاً للشروط والمراحل التاريخية للقراءة، وذلك في كتاب: الناقد الألماني فولفغانغ إيزر: التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية مطبعة النجاح الجديدة. 1998. ص: 26.

29) M. Bakhtine. La Poétique de Dostoievski/ TRADU: Izabelle Kolitcheff. Seuil. 1970. P: 88.

30) Ibid................. P: 87.

31) صدرت الرواية عن منشورات الآداب. بيروت. ط: 1. 1979.

32) الوطن في العينين... ص: 110.

33) الوطن في العينين... ص: 1.

34) القصيدة بعنوان: مرثية إلى ناظم حكمت، أما القسم الذي اجتزأنا منه هذا المقطع فهو بعنوان: المغنى الجوال. انظر: الديوان الكامل لعبدالوهاب البياتي، وخاصة النار والكلمات: دار العودة. بيروت. 1971. ص: 688.

35) انظر باقي القصيدة في المرجع السابق وخاصة ما ورد في الصفحتين: 688 و689.

*) في المعاجم الغربية: Parchemin manuscrit effacé sur lequel on a réécrit أما في لسان العرب فالطِّرس: الصحيفة، ويقال هي التي محيت وكتبت والطرس المحو الذي يستطاع أن تعاد عليه الكتابة، وفعلك به التَّطريس. وطرَّسه: أفسده.

36) جيرار جنيت: مدخل لجامع النص. ترجمة عبدالرحمان أيوب. دار توبقال للنشر. ط: 1. 1985. ص: 90.

*) انظر تعريفنا للطرس والتطريس في هامش سابق.

37) المرجع السابق ص: 90-91 وانظر أيضاً: Pierre Mare Biasi: Voire: Théorie de L'intertextualité dans L'encyclopédie Universalis 1998.

38) مدخل لجامع النص. مرجع مذكور: ص: 62.

39) انظر على الأخص مقاله التاريخي: القيمة المهيمنة ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. ط: 1. 1982.

40) رومان جاكوبسون. قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر. ط: 1. 1988. ص: 32.

41) نفسه: ص: 35.

42) نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس. مرجع مذكور. ط: 1. 1982. ص: 87.

43) مدخل لجامع النص. مرجع مذكور. ص: 92.

* * *

الصوت والتفكيك عند جاك دريدا

محمد علي الكردي

لا تكتمل دراسة مفهوم الكتابة عند دريدا إلا بتعميق ظاهرة الصوت وتقصي العلاقة المعرفية والإيديولوجية التي تربط بينهما في إطار الفكر الغربي، كما وضع أسسه أفلاطون، وكما استمرت هذه العلاقة بطريقة مضمرة عبر أشكال عديدة من نتاجات الفكر الحديث حتى سوسير مؤسس علم اللسانيات الحديثة وهوسرل، رائد الظاهراتية ومُنظِّرها الأول.

ونحن نسعى، في هذا الفصل، إلى تتبع هذه العلاقة الغائمة التي يقيمها هوسرل[1] بين الدلالة القصدية، أي في ارتباطها العميق بالشعور المؤسس وبالصوت المعبر عن حركة النفس الداخلية[2] وبين العلامة أي السمة الإشارية في ظاهريتها البحت التي تناط بها وظيفة الكتابة كظاهرة تسجيلية مكرسة لخدمة المعاني وتدوينها أو حفظها في أشكال ورسومات تدرجت، عبر تاريخ طويل، من العلامات التصويرية (Pictogramnmes) والعلامات الفكرية (Idéogrammes) إلى الكتابة الأبجدية التي تتقلص فيها الوظيفة المادية والتصويرية للعلامات ليبرز الصوت في علاقته الحية المباشرة بالمعنى كضرب من التصور الفكري الخالص أو الحركة النفسية الصرف.

لقد حاول هوسرل في أولى (**مباحثه المنطقية**) أن يميز بين

دلالتين أساسيتين لمفهوم العلامة اللغوية (Zeichen)؛ فالعلامة تفيد، في نظره، من جهة معنى «**التعبير**» (ausdruck) ومن جهة أخرى معنى «**الإشارة**» (Anzeichen)، وهو فصل يرى فيه دريدا عملاً تعسفياً صارخاً لما سيفتقه من نتائج ودلالات إيديولوجية لاحقة. فهذا الفصل يقوم، كما يذهب دريدا، على ضرب من التمييز الأولي بين الافتراضات السيكولوجية المتمخضة عن محاكاة مناهج العلوم الطبيعية[3] وبين ما يسعى هوسرل إلى تأسيسه في صورة وقائع لغوية دقيقة[4].

إن هذا الفصل ملازم لعملية تأسيس المنهج الظاهراتي نفسه، وذلك من حيث كونه منهجاً يضفي على الحضور المباشر للمعنى في قلب الشعور صفة المعطاة الحدسية الأولية؛ وهو الأمر الذي يعني أن هوسرل حينما يستبعد التصورات الميتافيزيقية السابقة عليه لا يزيح جانباً كل ضروب الميتافيزيقا وإنما يسعى إلى إعادة تأسيس الميتافيزيقا، التي بددتها العلوم الوضعية الجديدة، ولكن على أسس نظرية سليمة. ولعل الميتافيزيقا الوحيدة، التي يراها هوسرل ممكنة وقادرة علي توحيد الفكر الغربي في إطار غائية (Telos) لا متناهية، هي **الميتافيزيقا القائمة على الحضور، وعلى إمكانية تكرار هذا الحضور المماثل لذاته، وذلك بقدر ما يكون هذا التماثل مثالياً، أي ليس إمبريقياً أو مطابقاً للوجود الواقعي وإنما موسساً له ومُتيحاً له، من ثم، إمكانية الوجود في صورة تكرار لا ينتهي في قلب الحضور الأولاني المؤسس.**

على هذا النحو، إذا كانت العلامة اللغوية في ظل الكتابة الصوتية تميل إلى محو وجودها المادي أمام حضور المعنى ومثوله فهي تشبه هذا الحضور المثالي الذي يتحول إلى لا حضور أو غياب في حالة التحقق والتعين التي تتم عبر زمانية المعرفة وتشكيل العلاقات الذاتية المشتركة، وذلك بقدر ما تلغي حركة الزمن كل مثالية ثابتة وبقدر ما تقوم الذاتية على أساس من التباعد المقوض للحضور المثالي وعلى نوع من التنائي الذي يُقيم العلاقة بالوجود. ولعل هذا التناقض هو ما يخلخل، في نظر دريدا، ما ذهب إليه هوسرل من إرجاع اللغة، عن طريق التعليق (**الإيبوقيا**) الفينومينولوجي، إلى إطار من العقلانية الأولية - عقلانية «**اللوجوس**» - ورد ماهيتها إلى معيارية منطقية تقوم على غائية الوجود كحضور دائم.

إن هوسرل لا يخرج إذن بما أبدعه من فينومينولوجيا مثالية أو «**ترنسندنتالية**» عن إطار الميتافيزيقا ؛ وذلك بقدر ما يربط اللغة بغائية المنطق المثالي الذي يحدد الوجود في صورة حضور أولاني، بالمعنى الكانطي، أي حضور يفرض - قبلياً - مقولاته وقوالبه الصورية القابلة للتكرار - من حيث هي مثاليات - إلي ما لا نهاية، على موضوعات التجربة الحية كما يحدسها أو يتمثلها الشعور. غير أن هذا الحضور المبدئي، الذي لا يتعدى كونه علاقة الموجود الإنساني بالموت، لا يمكن أن يكون حضوراً لموجودات فعلية في هذا العالم، وإلا تطابق العالم والشعور، وهو

ما يلغي الشعور أساساً كماهية مفارقة لوجودها[5]. وإذا كان هذا الحضور المثالي هو ضرب من تحديد أو تبرير علاقة الإنسان بالموت، فذلك بقدر ما يشكل هذا الحضور المثال (**الإيدوس**) الغائب بالنسبة للحضور المتعين أو الفعلي الذي يخضع للتجربة وحركة الزمن، وإذا كان الموجود المثالي نوعاً من الحضور الدائم فلأنه حضور عقلي لا يتحقق إلا كغاية (Telos) بالنسبة للموجود المادي، أي بالنسبة لموجود يحتمل الخطأ ويسعى إلى اكتمال ولكنه اكتمال لا يتحقق قط طالما هو علاقة تربطنا بالموت.

مهما يكن من أمر، إن هذه القضايا الميتافيزيقية البحتة، التي تشكل قاعدة ارتكاز فكر هوسرل، لن تكتمل له إلا بتدعيمها بما تحتاج إليه من قرائن لغوية وبما يؤسسها من مبادئ سوف يغترفها المفكر من التراث الأفلاطوني وما يعقده من علاقة وثيقة بين الصوت والكلمة الحية أو الكلمة المبدعة. ويذكرنا دريدا بأن الظاهراتية هي، في جوهرها، فلسفة للحياة والتجربة المعيشة، وبأن فهم هوسرل لقضية المعنى أو الدلالة سيرتبط حتماً بمعنى الحياة، وبأنه حتى في تعليقه لمضامين التجربة الحية وصولاً إلى أسسها «**الترنسندنتالية**» لن يتجاوز في تصوره لهذه الأخيرة إطار «**الحاضر**» الحي. ولعل هذا الفرق الذي يقوم بين واقع التجربة الإمبريقية - موضوع علو النفس - وبين التصور المثالي أو القبلي للحياة - موضوع الظاهراتية الترنسندنتالية - هو ما يحاول دريدا تفكيكه ودحضه بإبراز الهوة أو الفجوة بين الأنا

الترنسندنتالية من جهة والأنا الطبيعية أو البشرية من جهة أخرى[6].

ذلك أن المغالطة تقوم هنا على الدمج الوهمي بين الأنا الحية، التي لا يمكن اختصارها أو « **تعليقها** » بأي شكل من الأشكال، وبين الأنا «**الترنسندنتالية**» الصورية البحتة والتي لا علاقة لها البتة بالواقع النفسي والظاهراتي للشعور طالما هي ليست إلا ضرباً من التصور الذهني الذي لا يمكن المطابقة بينه وبين واقع الحياة. غير أن هذه العلاقة القائمة بين كل من الأنا الحية والأنا المتعالية لا يمكن مع ذلك، في نظر دريدا، طمسها تماماً ؛ وذلك لأن إمكانية الدلالة أو قيام المعنى - كعلاقة تمايز كما أبرزته البنيوية - لا يتم إلا على أساس من التباين والاختلاف لا فحسب بين الواقع والمثال وإنما كذلك بين النفس والمثال، أي قابلية التصور. إن هذه الثنائية. من ثم، هي أساس الاختلاف الذي يؤسس المعنى والذي يُتيح للغة نفسها إمكانية الوجود كنظام دلالي. من ثم، فحياة المثال لا يمكن أن تتطابق أو تتماهى مع الحياة العادية أو العضوية، إذ إنها ليست إلا مجرد مسمى سرعان ما سوف ينزلق إلى معنى الصوت أو «**الكلمة الحية**»، وسرعان ما سوف يصبح الشعور نفسه «**إمكانية الصوت الحي**»[7].

بيد أن اعتبار الشعور إمكانية لبروز الصوت يفترض، كما يذهب دريدا الإبقاء على طبقة أولية من «**الصمت المعبر**» الكامن

فيه، وعلى ضرب من الدلالة المسبقة للحياة القارَّة به، وهو الأمر الذي لا يستقيم مع ماهية الشعور كعلاقة ملازمة للوجود لا تبرز إلا من خلال قدرته على تمثل الأشياء وتكرارها. ومن ثم، **فالشعور معاصر للغة وليس سابقاً عليها**. إلا أن قدرة الشعور على تصور موضوعات مثالية، وهو ما يشكل ماهية وظيفته التجريدية التي تتيحها له اللغة من خلال تجربته التاريخية - الحياتية، سمحت بطمس هذا التلازم بين الشعور واللغة وأتاحت إيلاج هذه التمايزات التاريخية - التي يعيش عليها الفكر السائد - بين الصوت الحي، صوت النفس الناطقة المواكبة لحضور المعنى وامتلاء الشعور به، وبين وظيفة اللغة كوسيط وكنظام من العلامات أو الإشارات الدالة على المعاني.

ولقد حاول هوسرل فعلاً، فيما ذهب دريدا، عن طريق «**الرد الظاهراتي**» - الذي هو في صميمه عملية تصورية وإيديولوجية - التمييز في قلب مسمى العلامة بين مفهوم الدلالة (ausdruck) ومفهوم الإشارة (anzeichen). ولا شك أن كلا من المفهومين هو نوع من العلامة، ولكن الإشارة تخلو بما هي إشارة من الدلالة أو المعنى بينما العلامة ليست كذلك من حيث هي دلالة قصدية (bedeutung) أو من حيث هي علامة لغوية متصلة بإمكانية الكلام أو التعبير بالمعنى الصريح للكلمة. بعبارة أخرى، إن هذه الدلالة القصدية - كما يقول دريدا - هي التي ترادف المعنى كما تعبر عنه اللغة الإنجليزية (meaning) بشكل موفق؛

وكما يفهمه هوسرل في إطار «**إرادة القول**». ويضيف دريدا أن هوسرل، وإنْ لم يميز بين لفظتي «bedeutung» و«sinn»، كما فعل فريجة،[8] إلا أنه يخصص المصطلح الأول للإشارة إلى التعبير بالقول أو بالكلام في مجال الخطاب، بينما يحتفظ بالمصطلح الثاني للدلالة على أية عملية إشارية حتى ولو كانت غير لغوية، وهو ما يؤدي، في نظر دريدا إلى اعتبار عملية الدلالة القصدية (bedeutung) هي الجانب الروحي من العلامة بينما تشكل لفظة (sinn) الجانب المحسوس منها[9].

وبالرغم من أن الفرق بين الإشارة والدلالة لا يقوم عند هوسرل على تمايز مادي بين جانبي العلامة اللغوية وإنما هو مجرد اختلاف وظيفي في قلب الظاهرة الواحدة التي يمكن إدراكها في جانبها الإشاري أو الكتابي البحت، كما يمكن إدراكها من خلال مدلولها القصدي الزاخر بالحياة، أي من خلال معناها وقدرتها على التعبير الواضح؛ إلا أننا هنا، كما يوحي إلينا دريدا، أمام نوع من الاختلاط الممكن أو «**التلوث**» الذي قد يصيب القدرة التعبيرية للدلالة كحركة قصدية، ومن ثم، إمكانية اللوجوس نفسه، المصدر المؤسس لكل الدلالات الممكنة. وهذا الفساد هو ما يمكن أن تمثله الوظيفة الإشارية للعلامة كحتمية «**مادية**» تفرضها الكتابة من الخارج على الوظيفة الحية للكلام كتعبير منطوق أو كصوت يبرز في كل صفائه، لا من خلال الاتصال العادي ولكن **من خلال التأمل الذاتي للنفس في مناجاتها لنفسها**[10].

لا جرم أن تعود بنا هذه التفرقة، التي يفطن إليها دريدا، إلى هذا الخط الوهمي الذي يفصل بين الداخل والخارج، بين داخل مطلق أو مثالي كحدس مباشر بالقبليات، وبين خارج لابد من تنقيته عن طريق التعليق أو الرد الظاهراتي حتى تتطابق موضوعيته الإمبريقية مع الموضوعية الأولانية للمثال[11]. ويعتقد دريدا أن هذه القبلية الفكرية، التي ينطلق منها مؤسس الظاهراتية المثالية، هي التي تدفعه إلى إخضاع «**منطق**» اللغة إلى ضرب من المنطقية العامة أو الكلية للفكر، وهو ما لا يتم له إلا بفضل وجود ميراث عتيق ومُلح عمل دؤوباً على إخضاع العلاقة اللغوية لحتمية الحقيقة وأسبقية الفكر. ومن ثم، يقع على عاتق دريدا أن «**يفك**» علاقة التبعية التي تُخضع العلامة اللغوية في جانبها الإشاري الصرف إلى جوانية المثال ومصدرية المعنى ؛ وهو إذ يفعل ذلك فإنما يُحرر العلامة من إسار التعسف الميتافيزيقي - وهو تعسف ليس مقصوداً لذاته وإنما يشكل جزءاً من قبليات كل ثقافة - الذي حتم عليها أن تكون في موقع الظاهر من الباطن وفي وضع «**العلامة - الوصمة**» من روحانية القصدية وشفافيتها الأولية.

غير أن هوسرل ليس بغافل تماماً، مع ذلك، عن طبيعة هذا الفصل الذي يقوم، في نظره، على ضرورة «**إيبوقية**» محضة، إن صح هذا التعبير ؛ وذلك بقدر ما تقوم الوظيفة الإشارية لديه على وحدة قصدية عامة تربط بين اليقين أو الاحتمال من جهة وبين

المعرفة الحالية أو الممكنة من جهة أخرى ؛ وهو ما يتيح له تأسيس نوع من «**الشرعية المثالية**» التي تربط الفكر بعالم الموجودات الإمبريقية الحية وما تقوم عليه من تداعيات سيكولوجية، كما تربطه بسلسلة المثاليات الأولية التي تحكم عمليات الدلالة الموضوعية التي يناط بالظاهراتية تبينها واكتشافها[12]. ومن هنا يتبين لنا أن الدلالة هي إشارة معبرة أو دالة، إلا أن عملية «**التعبير**» لا تتم لها إلا بانبثاق الكلام المنطوق أو الخطاب الملفوظ، وذلك بقدر ما تحقق الكلمة الصائتة معنى كامناً في الشعور، وبقدر ما تبرز إلى حيز الظاهر دلالة داخلية قائمة بذاتها ، أي ليست، في الواقع، بحاجة إلى التعين والظهور طالما هي تشكل النواة المؤسسة للمعنى كما تقوم عليه النفس في تأملها لذاتها[13].

إن هذا الموقف البَيْني بين **الدلالة القصدية** وبين **الإشارة** كعلامة تربط الشعور بعالم الأشياء والموجودات الموضوعية، هو في الواقع، **لب الظاهراتية كمنهج غايته تطهير الشعور من كل التداعيات السيكولوجية التي تشكل منه عمقاً داخلياً تقر فيه الانفعالات والعواطف والمشاعر والأفكار وتأسيسه كشفافية منفتحة على العالم وكعلامة قصدية تؤسسه في موضوعيته الخارجية بقدر ما تستطيع أن تنسلخ منه لتشكله في صور جديدة**. من ثم، فالظاهراتية لا تربطنا بجوانية متشيئة على طريقة علم النفس الوضعي، ولا تحول العالم الخارجي إلى سراب

فكري على طريقة المثالية الكلاسيكية أو الواقعية الأنطولوجية (**بركلي**) ولا ترده إلى جماع عناصره المباشرة على طريقة الإمبريقية الحسية كما نرى عند «**جون لوك**». غير أن هذا الموقف البَيْني غالباً ما يميل إلى التأرجح تارة نحو الظاهرية البحتة فيجعل من ماهية الظاهرة أو وجودها الحقيقي (l'être) مجرد قابلية للظاهرة للانبثاق أو التجلي، ومن ثم يجعل الوجود الحقيقي مجرد فكرة مجردة مضافة إلى عالم الظواهر والأشياء ؛ وتارة أخرى نحو جوانية خالصة، جوانية مختلفة عن الحالات النفسية التي يُعنى بها علمُ النفس، إذ إنها مجرد إمكانية الإشارة إلى الظاهر أي مجرد توجه يتيح للخارج البروز أو التجلي.

وإذا كان هناك من يرى - على شاكلة «**جان - لوك ماريون**» - أن جوهر الفينومينولوجيا يقر في تأكيد مبدأ «**بقدر الرد الإيبوقي يكون العطاء**»[14]، أي بقدر ما يتم تجريد العالم الخارج بقدر ما تبرز حقيقة الشعور كحدس محايث (immanence) لذاته، وليس كمجرد تجاوز لنفسه (transcendance) نحو العالم الموضوعي، فإن «**دريدا**» يرى - على العكس من ذلك؛ - في رد «**هوسرل**» لظاهرية العلامة اللغوية إلى جوانية الدلالة التعبيرية أو ما يسميه «**إرادة القول**» نوعاً صارخاً من الحكم الميتافيزيقي المسبق. ذلك أن «**هوسرل**» يُجزئ وحدة الوظيفة الدلالية للعلامة اللغوية بتقسيمها إلى جانب

إشاري صرف قد يكون طبيعياً أو اتفاقياً وإلى جانب تعبيري خالص (لا ندركه إلا عن طريق الرد الإيبوقي) يتصوره في شكل قصدية أو باعثية **يقينية** أو **احتمالية**، تحرك الفكر نحو الوجود، وذلك حتى يتسنى له الربط بين المعرفة الحالية للموضوعات الإمبريقية وبين معرفة مضمرة متصلة ببنية الموضوعات المثالية. ولما كانت هذه القصدية العامة تقوم على تمايز واضح بين مستويين من الدلالة: المستوى الإشاري البحت الذي يرد إلى عالم الموجودات الفعلية ومستوى الحقائق البرهانية الواجبة بالضرورة، فإن الجانب الإشاري يسقط، من ثم، خارج إطار الحقيقة والمثال وهكذا توقعنا هذه الثنائية بين القدرة التعبيرية المثالية (Bedeutung) وبين العلامة الإشارية التي لا تتجاوز عالم الموجودات والتداعيات النفسية والتصورية والإمبريقية في مزالق الميتافيزيقا الكلاسيكية التي تتراوح بين الواقع والمثال والظاهر والباطن والعرض والجوهر، أي في نفس المزالق التي حاولت الظاهراتية تجاوزها عن طريق توحيد الظاهرة ورد ماهيتها إلى مجرد قدرتها على التجلي والظهور[15].

ولعل تفضيل هوسرل للتعبير عن الإشارة أو العلامة في ظاهريتها المحضة يرجع إلى ربطه الحميم بين مفهوم التعبير وبين «إرادة القول» أي القصدية ؛ وذلك لكون التعبير لا يكون دالاً، في نظره، إلا من خلال الكلام أو الخطاب المنطوق، أي من خلال قدرة الكلام الحي على إدراك معنى كامن في خارجه. إلا أن هذا

«الخارج»، كما يذهب دريدا، ليس العالم الطبيعي أو الحسي، وإنما عالم المثاليات الموضوعية الذي يوجه الشعور ويتجسد، من خلاله،في صورة ظاهرٍ آخر يقوم الشعور باستبطانه وتمثله من غير أن يكون حتى في حاجة فعلية إلى الإفصاح عنه أو إبرازه عن طريق النطق ؛ ذلك أن النطق ليس، في نهاية الأمر، إلا ضرورة عملية، فهو لا يخرج عن كونه مجرد حركة القصدية نحو الدلالة ونحو التعين عبر الإشارة أو العلامة اللغوية. من ثم، تصبح الدلالة، فيما يخص حدسها للمعنى، وثيقة الصلة بعملية القصدية نفسها، وهي قصدية - كما يذهب دريدا - «**إرادية**» و«**غائية**» تحكم مجمل الفلسفة الظاهراتية، بل وتجعل من هذه الفلسفة ضرباً من ميتافيزيقا الحضور، حضور المعنى وتجليه في الشعور بطريقة قبلية (a priori)، وهو الأمر الذي يُحول كل الوسائل «التعبيرية» التي نألفها كحركة الجسم أو الوجه إلى عوامل ثانوية أو مجرد سمات خارجية تمثل ما يؤول إليه المعنى في صورته الجامدة، بل والميتة. وإذا كانت هذه الدلالة القصدية تبدو لنا، على هذا النحو، كعملية قائمة بذاتها في شكل تطابق بين الشعور وحضور المعنى، فإن كل المظاهر الخارجية التي تنتمي إلى الحياة الواقعية والطبيعية والإمبريقية لا يُعتد بها في تشكيل عملية الدلالة إلا عن طريق الوظيفة الاتصالية التي لا تتم إلا بأخذ الآخر في الاعتبار. غير أن هذه الوظيفة تظل مع ذلك تجمع بين جانبين جد متمايزين: جانب الإشارة أو العلامة الظاهرة إما

نطقاً أو كتابةً وجانب الذاتية الشعورية التي تملك وحدها القدرة على إضفاء المعنى على الإشارة. ومن ثم، يستحيل قيام علاقة اتصال مباشر بيني وبين الآخر، لأن هذا الاتصال يقوم بالضرورة على وساطة العلامات والإشارات، كما يستحيل تطابق الحضور الذاتي للأنا مع حضور الآخر لخارجيته من جهة، ولعدم توازي التجربة النفسية المرتبطة في مضمونها المباشر بالحياة العملية والإمبريقية من جهة أخرى[16].

بعبارة أخرى يمكن القول بأن تجربة الأنا المتعالية تجربة حدسية خالصة أو تصور خيالي محض ينبثق فيهما المعنى كنوع من الحوار الداخلي الذي يتضافر فيه الصوت - وإن كان يشكل همس النفس لنفسها - والدلالة ليشكلا معاً وحدة الكلمة المنطوقة التي لا يجب خلطها من حيث قدرتها التعبيرية بالمظاهر الحسية والإشارية الخارجية المستخدمة في وسائل التعبير المألوفة سواء عبر الخطاب المتعين أو الكتابة. من ثم، يبرز لنا المعنى الحدسي، الجواني الصرف، في صورة توجه داخلي للنفس، توجه مشرق نحو المثال (eidos) الذي يقدر، هو وحده فقط، على جعل التجربة الحسية وتكرارها أمراً ممكناً، ومتجدداً، أبداً مع الحياة وفقاً لغائية (telos) اللوجوس. ولكن أليس ذلك معناه، كما يذهب دريدا، أن الوظيفة التعبيرية، كخطاب صامت في دخيلة النفس أو شحنة دلالية كامنة فيها، مكتفية بنفسها وفي غير حاجة فعلية إلى الإشارة ؟ وأليس ذلك معناه حصر هذه الوظيفة في إطار التصور والتخيل بصرف النظر عن مضمونهما ؟

ويبدو أن هوسرل يُريد بهذا الفصل التعسفي بين الوظيفة التعبيرية وبين الوظيفة الإشارية للغة أن يميز بين وظيفة اللغة كقدرة تعبيرية وتصورية محضة وبين اللغة المستخدمة كواقع إشاري إمبريقي ؛ ومن هنا تصبح الوظيفة الأساسية للغة هي قدرتها التعبيرية والدالة كنظام من العلامات الثابتة والقابلة للتكرار من غير أن تتبدل هويتها أو يصيبها الفساد عبر الممارسة الإمبريقية والفعلية للغة، وهنا يرى دريدا أن هوسرل يسعى، شأنه في ذلك شأن رواد الفلسفة الكلاسيكية، إقامة مسافة بين الواقع والتصور، بين التصور كحضور ثابت للمثال وبين الطبيعة المادية والخارجية البحتة لواقع العلامات والإشارات اللغوية. وليس من شك في أن هذا المنحى الإيديولوجي لا يتم لهوسرل إلا بتجاوز العلامة في ماديتها والارتفاع على أنقاضها، عن طريق الرد الفينومينولوجي، من مستوى الوجود المحسوس إلى مستوى الحدس والحضور القبلي للمثال. ومن ثم تصبح مهمة دريدا هي رد الاعتبار إلى دور العلامة اللغوية وتحريرها من دور التابع الذي تحبسها بين أسواره ميتافيزيقا التعبير(17).

ولعله من الواضح، في نهاية الأمر، أن الهدف الرئيسي من الرد الهوسرلي إلى أولانية المثال هو تأسيس كل تجربة فردية وكل ممارسة إمبريقية على الحضور المطلق لمبدأ اللوجوس الذي يحتجب تارة ليتجلى المتعين ويتحقق الواقع الإمبريقي والذي يتجلى هو نفسه تارة أخرى، عبر حجب الواقع عن طريق الرد المثالي

(eidétique)، كلغة للحضور المستمر والمتكرر لكينونة متجاوزة بالضرورة لكل ما هو فردي أو جزئي. ومن ثم، تكون علاقة الفرد بالمثال هي علاقة الكائن المتناهي بالمطلق والثابت، وهي علاقة وثيقة الصلة عند هوسرل بوظيفة المخيلة التي تستطيع، عن طريق التصور، تحرير المثال من قبضة الواقع، كما تستطيع تحقيق التمايز بين الفعلي والممكن. بيد أن ذلك، كما يذهب دريدا، يفترض بالضرورة نوعاً من التباين الغريب في قلب هذا الحضور الذي هو تارة حضور للمثال وغياب للمادة، وتارة أخرى حضور للمادة أو الفعل وغياب للمثال والصورة أو الوجود بالقوة. كما أن هذا الحضور الذي يستغرق الشعور في مطابقته لذاته إبان اللحظة الحدسية يتعارض مع مفهوم اللاشعور وانفراجة الزمان[18]؛ وهو، بالإضافة إلى ذلك، يُلغي هوية الحاضر نفسه الذي لا يمكن أن يقوم إلا بفضل عملية من «الاستحضار»، وهو ما يتطلب - كما علمنا سارتر - لحظة من الانسلاخ الذي لا يكون الشعور بما هو شعور، أي إدراك متجاوز لذاته، إلا به.

ولكن أليس هذا الازدواج، الذي لا يُضفي معنى على الحضور إلا بفضل اللاحضور، هو ما يُضعف، كما يقول دريدا، موقع التبعية واللاأهمية التي تضفيها الظاهراتية الهوسرلية على الإشارة بالنسبة للدلالة القصدية ؟ إذْ كيف يكون للإشارة معنى أو وظيفة إذا كان الشعور يتزامن مع نفسه ويستطيع من خلال التصور البحت - إذا كان هناك تصور بهذا المعنى المطلق - أن

يحتفظ بقدرته على «**الاستبقاء**» (rétention) و«**الاستباق**» (protention) من غير وجود «الأثر» أو العلامة، كما لو أنه مرتبط بذكرى أولية على طريقة أفلاطون أو قادر بنفسه على «التوقع» اللانهائي ؟ أيمكن للعلامة، أي للغة نفسها أن تكون مجرد مجموعة من عمليات الانتساخ والتمثيل، كما لو أنها ليست هي نفسها «الأثر» المتولد عن سيرورة الوعي الحي المتصل بحركة الزمن، هذه الحركة التي لا يمكن فهم مثالية المثال، إلا على ضوئها ؟ لا غرو، من ثم، أن يقوم دريدا بقلب مثالية هوسرل - كما قلب ماركس جدلية هيجل المثالية - وأن يُعطي الأولوية الفعلية للإشارية بقدر ما ترتبط هذه بعالم الطبيعة والتجربة والوجود الإمبريقي، وأن يتجاوز ترنسندنتالية هوسرل بواسطة مفهوم الزمن وما يمثله من فجوة لا يمكن من غيرها تصور التماثل واللاتماثل أو جدلية الأنا والآخر، فضلاً عن مفهوم الاختلاف الجذري تمايزاً كان أو إرجاءً الذي لا تقوم عملية دلالية ولا لغة اتصال إلا به[19].

المطمح الأساسي لهوسرل إذن، في نظر دريدا، هو تحرير اللغة الداخلية للنفس مع كل ما يربطها بعالم الحس والعلامات والإشارات الخارجية، وهو ما يتعارض مع مبدأ التواصل نفسه، ويحول هذه اللغة الداخلية إلى نوع من المنطق التقويمي الصرف، ويجعل منها ضرباً من المثالية الكامنة التي يمكن أن تتجلى في صورة العلامات الخارجية حينما يخص الأمر موضوعات العالم الإمبريقي. ولكن يا ترى ما علاقة هذه المثالية التصورية المطلقة

التي يحاول تأسيسها هوسرل وانبثاق الصوت الحي وإن كان هذا الأخير لا يأخذ بالضرورة صورة التلفظ الفعلي أو النطق الظاهر والمسموع من الآخر. إن هذه العلاقة، في الواقع ومنذ بدايات التأمل الميتافيزيقي الذي يربط بين الإلهام أو الحدس الداخلي وبين تجلي المعاني في دخيلة النفس، علاقة تلازم بالغة الغور والعمق ؛ وذلك بقدر ما قامت اللغة المنطوقة، التي أسستها الكتابة الأبجدية، بإلغاء كل المظاهر الحسية والمرئية التي لازمت الكتابة التصويرية القديمة، وبقدر ما عملت على تبديد كل الظلال التخيلية التي تقع بين التصور المجرد للفكر أو الحدس المباشر للمعاني في صورة نور جواني غامر وبين «**الصورة الصوتية**» التي آل إليها الدال، تماماً، كما حدده سوسير في علاقته التركيبية بالمدلول الذي لا يشكل صورة الشيء نفسه وإنما مفهومنا عنه أو تصورنا له، وهو تصور يزداد - لا شك - تجريداً كلما ارتقى بنا الفكر النظري وكلما حلقنا بعيداً عن عالم الأشياء المباشرة، أي كلما مارسنا - على طريقة الظاهراتية - عملية «الإيبوقيا» أو الرد المثالي (**eidétique**)[20].

لا جرم، من ثم، أن تكون هناك علاقة حميمة بين الفكر المجرد - ومن ثم الفكر المثالي - وبين الصوت، وذلك بقدر ما يبعد التصور المجرد عن «الحالية» و«المكانية» (**hic et nunc**) وبقدر ما يوفر الدال «الصوتي» وسيطاً ثابتاً، قابلاً دوماً للتكرار وشفافاً إلى درجة أن «**حضور المعنى**» به و«**حضور الشعور**» في المعنى يكادان يصلان إلى أعلى درجات التطابق والتكافؤ. إن

الصوت الحي (voix) يحقق، من ثم، للشعور، وذلك كوسيط بالغ الشفافية إلى حد الإمحاء، نوعاً من الاستقلالية التامة: استقلالية هي عين التجاوز أو التسامي (transcendance) الذي هو جوهر الشعور كقدرة تحكم الحياة والتاريخ وتميز الخطأ والصواب وهي أقرب ما تكون إلى جوانيته في استماعه لنفسه كحدس محايث لذاته وكقوة إلهام حبلى بالدلالات القصدية، هذه الدلالات التي تنتظر فرص التجلي والظهور عبر عالم الإشارات والعلامات ولكنها لا تحتاج إليها، في الواقع، إلا كمجموعة من «البدائل». إلا أن هذا التأكيد على ثانوية العلامات أو الكتابة كبدائل للصوت الحي، وإن كان هوسرل لا يفرق تفريقاً حاسماً - باعتراف دريدا نفسه - بين الموضوعات المثالية والمنطوقات الفعلية، إن دلَّ على شيء فإنما يدل على المنحى المثالي الصرف لمؤسس الظاهراتية، هذا المنحى الذي يعطي، منذ نشأة الأفلاطونية، الأولوية للفكر المجرد وأنطولوجيا المثل على التلفظ الفعلي أو الأثر الكتابي. ومن ثم، هذه المصدرية الأساسية والحضور الدائم الذي يشكله المعنى أو نواته الحدسية في الشعور، وهو الأمر الذي لا يستقيم منطقياً طالما أن المعنى، كما أكده سوسير وعلم اللسانيات الحديثة، ليس إلا علاقة تمايز واختلاف داخل النسق، كما أن الحضور لا يمكن إدراكه إلا على أساس من اللا-حضور، وهو ما يحاول هوسرل تجاوزه برد الاختلاف إلى ظاهرية العلامات وإلى إمبريقية العالم ومادية الأجسام وتعينها الفعلي[21].

إلا أن الأغرب من ذلك، هو أن هذه الأولية الأنطولوجية - التي يؤكدها أيضاً هيدجر في مقابل الوجود «الأونطيقي» أو الإمبريقي - ليست إلا تصوراً مثالياً مستخلصاً من عالم العلامات والإشارات والبدائل وذلك طالما أن المرور إلى أولية الكينونة لا يتم بصورة تلقائية أو مباشرة وإنما عبر «**الأثر**» في اتصاله الوثيق بالصيرورة الزمنية وحركة الإفضاء والحدوث المكاني. ومن ثم لا تكون المصدرية للمعنى مع حدس الشعور لذاته في تطابقهما مع الكلام الحي طالما أن البداية الفعلية هي إمكانية الاختلاف وحركة البَيْنية التي تؤسس الحق والمين والزيف والصواب والتي تقيم المعنى تارة كتمايز وتارة كإرجاء وطالما أن الكلام لا يحدث إلا عبر الزمان وأن الدلالة لا تتشكل إلا من خلال موقف وحركة متشكلة عبر التاريخ. أوليس ذلك معناه أن الدلالات الحسية الموقوفة في النفس، والتي يُراد للقصدية كإرادة للقول أن تكون تعبيراً متجلياً لها في حضوره المطابق لحياة الشعور، دلالاتٌ مفصولة عن العالم الخارجي وحركة الزمن، بل ومناقضة لوظيفة اللغة التعبيرية والإشارية التي لا تقوم أساساً إلا بعدم التطابق بين الأشياء وإرادة القول ![22]

من الواضح أن فتق عُرى العلاقة الحميمة، التي تربط بين الدلالة والعلامة اللغوية أو بين الدال والمدلول، وإن لم يكن لهذا الفتق أية فعالية على مستوى الإنجاز اللغوي أو الفكري، عملية إيديولوجية في المقام الأول ؛ فجاك دريدا يسعى إلى خلخلة

القواعد القبلية التي تحكم الخطاب الظاهراتي، وإلى إبراز عمل الوظيفة الميتافيزيقية للكلمة الحية ومن ثم للحدس والمعنى وكل الدلالات القبلية التي تشكل غائية مرسومة ومحددة سلفاً «**للوجوس**» الغربي - داخل رؤية تطالب أساساً بربط الفكر بتجربة الحياة المعيشة وتعمل على تطهير الشعور من كل ما علق به من رواسب السيكولوجيا الوضعية والإمبريقية التي فتتت تصورنا للعالم وخلخلت كل علاقة منطقية وموضوعية تربطنا بالطبيعة. وليس من شك في أن مثالية هوسرل، التي تبغي في جوهرها ربط العلم والمعرفة بالحياة، مثالية غربية صرفة وصورة ممتدة لمبدأ «**الحضور**» الذي يشكل ركيزة الوجود في الفكر اليوناني القديم ؛ إلا أنها ليست مثالية ميتافيزيقية كاملة، مع ذلك ؛ فهي تظل إلى حد بعيدٍ مرتبطة بالحياة ومتصلة بحركتها المفتوحة على المستقبل. ولكن ذلك لا يمنع، في الوقت نفسه، من كون رؤية الحياة عند هوسرل رؤية محددة مسبقاً ولا تخرج عن دائرة الفكر الغربي الكلاسيكي الذي يتراوح بين مصدر يوناني مزعوم ومجتث العلاقة بما سبقه من فكر شرقي وبين غاية عقلانية يريد لها صاحبها أن تنفتح إلى ما لا نهاية، أي إلى درجة تجب كل فكر مغاير وتلغي كل اتصال فعلي بالآخر والمختلف.

لا جرم، من ثم، أن تقف في وجه هذه الإيديولوجيا الشمولية والواحدية الاتجاه إيديولوجيا التفكيك والاختلاف لتفتح أمام الكلمة أفق المغامرة والاكتشاف والإبداع ولتفك الدائرة المغلقة التي تشكلها تزامنية النسق الفكري الكلاسيكي، وذلك

عن طريق الانفراجة أو القطيعة التي تشكلها عملية الكتابة كصيرورة زمنية تولد المختلف من المتماثل وتحقق كل ما هو مرجأ أو آت من معانٍ أو دلالات محتملة. وكان لزاماً على فكر التفكيك أن يوظف - إذا كان كل فكر يقوم بالضرورة على لغة استعارية خاصة به - آليات ومفاهيم وتصورات جديدة تساعده على تقويض الفكر السابق وعلى إبراز حدوده التي لا يمكنه تجاوزها. من ثم إذا كان الفكر المثالي الكلاسيكي يبرز من خلال تصوراته القائمة على أسبقية المعنى على الكلام والتفضيل الضمني للسمع أو الصوت الحي على الكلمة المكتوبة، وعلى ربط الإبداع الفكري بالإلهام واللغة نفسها بقواعد منطقية كلية تحكم التصورات قبل أن تلتفت إلى آليات اللغة بما هي لغة تفرض قوالبها على الفكر نفسه وتخضع هي نفسها، ككائن دينامي، لحركة المجتمع والتطور التاريخي، فإن ذلك كله يولد بعض الصور والأشكال النمطية التي سوف يحاول دريدا التلاعب بها وإبراز خلفياتها وأبعادها الإيديولوجية الكامنة.

الصوت وخلفياته الإيديولوجية:

ولعل أطرف ما يلجأ إليه دريدا للتدليل على إيديولوجيا السمع هو شكل الأذن نفسها وانقسامها إلى جزء خارجي وجزء داخلي وجزء أوسط بالإضافة إلى الطبلة والمطرقة وغير ذلك من التفاصيل التشريحية، وهو ما يسمح له بالتلاعب بمفهوم الحد

والداخل والخارج والظاهر والباطن وبالوظيفة الانتقائية والتنظيمية التي تقوم بها هذه الحدود والتقسيمات بين أصوات العالم الخارجي وبين عملية التلقي «الداخلي» للأذن ؛ وكأن الأذن تقوم، هي نفسها، بدور المصفاة والرقيب والمندوب للإيديولوجية السائدة، بل وللغة الفلسفية نفسها التي لا تقبل الكلام على علاته أو في كثرته المباشرة وإنما تعمل على غربلته وتنقيحه وتنظيمه في صورة تصورات ومفاهيم بمعاونة الرؤية العيانية والرؤية الذهنية التي تحكم، في الواقع، نظرتنا إلى الأشياء بما تقدمه لنا العيانية والرؤية الذهنية التي تحكم، في الواقع، نظرتنا إلى الأشياء بما تقدمه لنا من شبكة تفسيرية وتأويلية تجعلنا ندور، في نهاية الأمر، في إطار منظومة فكرية مغلقة. وهكذا ننتقل من مستوى الحد والمنع والإقصاء واستبعاد المغاير «والمشوش» إلى انغلاق النسق على نفسه في صورة دائرة مثالية وإقامة الأسوار حول الرؤية الذاتية الواحدية المنزع والمتزامنة في حضورها المتجلي والممتلىء والمسقط على العالم الخارجي بعد تطويعه والارتقاء به عن طريق الجدلية الصاعدة إلى قمة القمم التي يشكلها وعي العقل الغربي بذاته كأسمى مثال للثقافة العالمية والإنسانية[23].

وربما يتجلى هذا التمركز حول الصوت بصورة أكثر وضوحاً وبفاعلية إيديولوجية أكبر أثراً وأعلى إنتاجية داخل بعض نصوص «جان - جاك روسو» وعلى رأسها : «**مبحث في مصدر**

اللغات»[24] و« **تأملات متجول وحيد** »[25] حيث تلعب الصور الصوتية عند فنان وأديب مرهف السمع وموسيقي بالغ الإحساس بإيقاعات اللغة وأنغامها المتألقة، دوراً يكاد يكون وجودياً من حيث قدرته على ردنا إلى نوع من الشفافية[26] النفسية الأولية وإلى نوع من البراءة بتجربة وجدانية فذة هي تجربة الفناء والذوبان في ضرب من النشوية الحسية الصامتة والغامرة إلى درجة تمحى فيها كل الحدود القائمة بين الوعي وعالم الطبيعة المحيطة به[27].

ويعدُّ دريدا كتابات روسو، كما رأينا بصدد ظاهرية هوسرل ومحاورة « **فيدروس** » لأفلاطون من قبل[28]، علامة هامة على طريق إيديولوجيا التمركز حول الصوت في الخطاب الغربي، وذلك على حساب ظاهرة الكتابة التي حاول دريدا بلورتها من خلال منظور « **الأثر - الأساس** » (archi - teace) والعلامة المحسوسة التي تعد، في نظره، ركيزة التجربة الإبداعية حيث لا يعبر المدلول فحسب بواسطة الدال وإنما يتحول هو نفسه إلى دال جديد عن طريق تمايز المعاني وإنتاج الدلالات المرجأة من خلال عمليات التفسير والتأويل والقراءة بمفهومها الإبداعي، أي كمشاركة في بناء نص وتشكيله وليس مجرد تلقيه. والتمركز الصوتي الذي يشير إليه دريدا، هو هذا التوازي الذي تقيمه «اللغة الأبجدية» (الكتابة الصوتية)، من حيث هي نسق لسمات صوتية مجردة قابلة لإنتاج الدلالات من غير الإشارة إلى عالم المحسوسات الفعلية التي كانت تمثله الكتابات التصويرية القديمة، مع حضور

المعاني في الذهن عن طريق الحدس المباشر وكأن الوسيط اللغوي لا وجود له لفرط شفافيته وتجريده، الأمر الذي يحول العالم إلى صورة لمعانٍ أو لدلالات أولية سابقة على وجوده ويجعل من التغير والحركة والتاريخ ضرباً من التشكيلات والتنويعات التي تحكمها غائية «**اللوجوس**»، أو حتى النسق، كما نرى عند سوسير، الذي يعطي الأولوية لمبدأ «**السنكرونية**» (التزامن) على «**الدياكرونية**» (التغير).

إن أهمية ظهور اللغة الصوتية في حيز الفكر اليوناني - وفي شتى أنواع الفكر العالمي المماثل بالضرورة - هي تحولها، عن طريق التقائها بالمعاني المجردة، من صورة السمع الظاهري إلى حديث داخلي مهموس وإلى مناجاة يكاد يختفي فيها الصوت إلى درجة يتحول فيها العالم الخارجي إلى عالم داخلي محض هو الشعور عينه كمرآة للعالم، كما يرى ريتشارد رورتي(29)، أو بتحويل «السببية الخارجية»، كما يقول هوسرل نفسه، إلى مهمة داخلية يناط بالوعي الإنساني (ويقصد الغربي طبعاً) تحقيقها عن طريق الغائية(30). وإذا كان هذا التقارب الشديد بين الامتداد الخارجي (res extensa) وبين الامتداد الداخلي للذات المفكرة (res cogitans) يأخذ عند ديكارت شكل اليقين العقلي الكامل والحضور الحدسي البالغ الوضوح والتجلي، ويربط بين العلامة الحدسية وبين مظاهر تعين الفكرة وتحققها عبر حركة التاريخ عند هيجل، فإنه ينزلق عند روسو ليصبح صوت الضمير الحي

وإحساس الوجدان الصادق أمام زيف الكتابة ومحسناتها وزخارفها الشكلية ؛ أو بعبارة أخرى يُصبح صوت الفطرة أو الطبيعة البدائية أمام أعراف المجتمع المدني التي تقوم، في معظمها على ضروب من المراآة والنفاق والمجاملات القريبة الصلة بعالم التمثيل وأقنعته وبأدوات الزينة المصطنعة التي تموه الواقع وتضيف إليه عالماً من البدائل الزائفة. ولعل أهمية روسو ترجع إلى كونه أكثر اهتماماً من ديكارت وهيجل بإبراز خطورة عملية الكتابة في تهديدها لصوت الحق والضمير الحي وكل الأحاسيس الفطرية الأولية كالميل إلى الصدق والبراءة والجمال الطبيعي، وكذلك إلى هجومه الصريح على مشروع «الكتابة العالمية الذي نادى به ليبنتز وتأثيره المباشر والقوي على كلود - ليفي ستروس في توجهه نحو ضرب من ميتافيزيقا الطبيعة واللغة[31].

ولعل اهتمام كلود - ليفي ستروس بالنموذج الفونولوجي (الصوتي - الوظيفي) في تأسيسه للأنثروبولوجيا البنيوية[32] لا يرجع تماماً إلى رغبته في تحقير عالم الكتابة بقدر ما يعود إلى رغبته في العثور على منهج موضوعي يتيح له التعرف على الأسس الطبيعية - النفسية للعقلية البشرية. إلا أن ذلك يجره حتماً، بفعل ما أسميه «**الحتمية الاستعارية**» للنموذج العلمي المراد تطبيقه، إلى إيجاد ضروب من التقابلات بين «الوحشي» و«المروَّض» (بدلاً من استخدامات البدائي والمتحضر ذات النبرة الإيديولوجية الصارخة) وبين منطق الطبيعة والطابع الصناعي

للثقافة الغربية الدخيلة على المجتمعات القديمة مع ما يفترضه هذا التقابل من مقارنة بين البراءة والعنف وبين عالم الأسماء المشخصة وعالم الأسماء الإشارية التي يفقد من خلالها اسم العَلَم كل خصائصه المشخصة والروحية حتى يصبح من الإمكان إدراجه في نسق من العلاقات الفرقية التي تعد أساس كل نظام للغة أو الكتابة[33].

لا غرو، من ثم، أن يعتبر كلود -ليفي ستروس ولوج عالم الأجناس إلى قلب المجتمعات الأولية نوعاً من العنف الذي تمثله محاولة التعرف على الأسماء الشخصية التي يخفيها رجال القبائل عن الغرباء نظراً لارتباطها، في نظرهم، بأسرار قواهم الخفية وكونها جزءاً من عملية تصنيف الذات قبلياً وطبقياً وشعائرياً تجاه الآخر ؛ فأسماء الأعلام ليست عندهم مجرد إشارات وإنما تعد جزءاً من كينونة الأشخاص وأسرارهم المتصلة بقوى الطبيعة ؛ كما يمثل هذا العنف إدخال الكتابة إلى عالم يجهلها أو لا يعرف منها إلا بعض الخطوط والرسوم المتعرجة البدائية، وهو الأمر الذي يجعل من الكتابة مرادفاً للشر والعدوان وضرباً من التهديد الخارجي لعالم أولي بسيط يعيش متزامناً ومتطابقاً مع وجوده المباشر الذي لا يكاد يتجاوز حاجاته اليومية من جهة، والذي تؤكده له ثقافته الشفاهية من خلال رؤية جمعية بالغة التبسيط وربما خالية من كل مظاهر التفرد والخصوصية من جهة أخرى.

ولعل هذه الرؤية «**الطوباوية**» للشفاهية، التي يُضيف إليها كلود - ليفي ستروس سمات الطهارة والبراءة الملازمة للمجتمعات «الحارة» كما يُسميها، هي التي تبرز مدى تأثره بتعاليم جان - جاك روسو التي تربط بين ظاهرة الكتابة وبين نشأة عمليات القهر والاستبداد التي لازمت عملية انتقال مجتمعات الرعاة إلى عالم الزراعة، وقيام نظام الدولة الاستبدالية كضرورة تنظيمية بحتة. هذا بينما يرى دريدا، الذي لا ينفي ما تمثله الكتابة من عنف تنظيمي ملازم لقيام مجتمع المدن وما صاحبها من عمليات تمايز طبقي، أن الكتابة تشمل، بالإضافة إلى ذلك، جانباً إيجابياً لابد من التنويه به، وهو ارتباطها ليس فحسب بتأسيس السلطة السياسية وإنما كذلك بسن القوانين وتعميمها كشرط أولي لقيام الحرية في قلب المدينة. إن الطوباوية البدائية تقوم، هنا، على اعتبار الكتابة، بما تؤسسه من عمليات التمايز الاجتماعي والتفرقة الطبقية وبما تفرضه على الناس من آليات التمايز الفردي والشخصي وأقنعة التعامل المراوغ وغير المباشر، نوعاً من القضاء على كل أشكال التجاوز أو الحضور المباشر التي كانت تمثلها التجمعات الديمقراطية الشعبية القديمة، ووسيلة، من ثم، ملازمة لقيام مجتمعات الوساطات التمثيلية الحديثة التي غالباً ما تنفصل عن الإرادة العامة للأمة وغالباً ما تفرض عليها توجهات وسياسات حزبية وإعلامية مضللة[34].

ولعل هذا الحضور أو التزامن مع الذات، الذي يؤمن روسو بأن اللغة الحية هي الوحيدة القادرة على إبرازه كصوت أمين ومخلص للنفس الصادقة مع نفسها، هو الذي يقلقه حينما يكون بصدد الشروع في الكتابة. ذلك أن هذه الأخيرة بما تفرضه على الكاتب من مراسيم ووساطات وبروتوكولات تعبيرية تحدث لديه انطباعاً مؤلماً بوجود فجوة متنامية في قلب اللغة نفسها التي تبدو وكأنها تخون كيانه الوجداني وكأنها تفلت منه دوماً لأنه لا يستطيع، كما يقول دريدا أن يكون «**حاضراً حضوراً كلياً من خلال علاماتها**»[35]. ومن ثم هذه النظرة المزدوجة لمفهوم الكتابة ووظيفتها كضياع وتعويض أو استرداد، في الوقت نفسه، عند روسو: فهي تمثل له من جهة نوعاً من الخيانة لمبدأ الهوية أو التطابق الصادق مع الذات، ومن جهة أخرى نوعاً من الوثبة على الحاضر بقدر ما تشكل الكتابة عملية من عمليات إعادة تملك الذات أو استرداد الهوية على المستوى القيمي والرمزي. ولعل هذه الفجوة، التي يمثلها عمل الاختلاف في قلب الكتابة أي الكتابة كصيرورة هو ما يفسر لنا نزوع روسو في «**تأملات متجول وحيد**» إلى تجاوز مخاطبة معاصريه، الذين يئس تماماً من إقناعهم بحقيقة مشاعره والتوجه إلى قطبين مستقبليين يمثلان هذه القيمة الرمزية، التي يشير إليها دريدا، وهما المثول أمام عالم بعد الموت والبروز في صورته الحقيقية - التي كان يظن أن خصومه من المعاصرين يحاولون تشويهها عمداً - أمام الأجيال القادمة.

لقد كان حضور المثال متزامناً، كما نرى عند ديكارت، مع وضوح العقل ويقين المعرفة الرياضية التي لا تقبل أي شك يأتيها من الخارج (ولعلنا نفهم هنا لماذا لم يقبل ديكارت بمبدأ الفراغ الذي دلت عليه التجربة الإمبريقية). وأصبح، عند روسو، متزامناً مع صحوة الضمير وصوت الطبيعة الفطري الذي لم يستطع أن يُزيفه زخرف الكتابة ولا بهرج المدنية الحديثة بما يثيره بريق صالوناتها ومسارحها ومشاهدها المضللة من شهوات وانفعالات تصل إلى حد بلبلة العواطف وهيمنة الفوضى والاضطراب على عالم الحواس. وإذا كان هم دريدا ينصب أساساً على إبراز الدور الثانوي أو وظيفة «**الملحق**» (**supplément**) التي سوف تؤديها الكتابة عند روسو، فإنه لا يخفى علينا، بهذا الصدد، هذا الانزلاق الواضح الذي يحدث لمفهوم الطبيعة الذي يتحول من مجرد الامتداد الخارجي الموضوعي (عند ديكارت وجاليليو) الذي يُناط بالعلوم الهندسية والرياضية قياسه إلى مفهوم الضمير الذي لا يؤسس فحسب عالماً زاخراً بالمشاعر والعواطف النبيلة وإنما يقيم كذلك عالماً متكاملاً من المعايير الذوقية والجمالية التي سوف يبلورها عمانويل كانط في صورة «استيطيقا قَبلية» متميزة[36].

إن انتقال «اللوجوس» من مستوى الخطاب العقلاني الصارم إلى مستوى الشعور أو الضمير الحي يجعل من الصوت ضرباً من التأثر العفوي أو التلقائية المباشرة التي لا ترى في الآخر المقابل إلا عاملاً دافعاً أو «دالاً محسوساً» يُتيح لها فرصة تكرار فعاليتها المثالية كقدرة دائمة ومتجددة على التأثر والانفعال،

وهو الأمر الذي ينقلنا من حالة التموضع البحت التي يفرضها العقل على الآخر من خلال عملية الاتصال الموضوعي، وهي علاقة هيمنة وسيطرة في المقام الأول، إلى حالة انفتاح على الآخر وتلق أمام العالم، وهي الحالة التي تشكل الأساس القبلي للعلاقة التأثرية أو الوجدانية. إلا أن كل انفتاح على الآخر والعالم لا يخلو، بالرغم من تلقائيته الأولية، من مخاطر إذْ إن كل علاقة بالآخر تظل، من منطلق تزامن العقل والفكر وتطابق الكلام الحي مع صوت الضمير في جوانيتهما الخالصة، ارتباطاً بالخارج وضرورة مؤلمة تفرضها عملية الاتصال بالآخرين وما تفترضه هذه الأخيرة من رضوخ لقواعد اللعبة الاجتماعية وتزييف لتلقائية المشاعر والانفعالات عبر ضرورات ومراسيم الكتابة الوثيقة الاتصال بلعبة الظهور الاجتماعي. لا غرو، من ثم، أن يدخل الصوت الحي مع الكتابة في ثنائيات متضادة وتقابلات وتعارضات لا تنتهي ؛ فهو من منطلق لعبة الباطن والظاهر يُصبح تجسيداً حياً للشفقة والرحمة والحرية والوعي والحقيقة مقابل الضغوط والقيود وعلامات القهر والاستبداد والعبودية. كما أن الصوت ينشأ لدى عامة الشعب جياشاً قوياً ولكنه سرعان ما يضطرب ويفسد وتعتريه عوامل الانحلال والانحراف حينما تلوكه ألسنة الصفوة، وحينما تتحول اللغة الشفاهية العفوية إلى اللغة المكتوبة، هذه اللغة الباردة التي تفقد كل حيويتها حينما يُفرض على الناس اصطناع الحياء واحترام قواعد الذوق أو اللياقة المزعومة[37].

والغريب في الأمر أن دريدا حينما يقدم لنا هذه الصورة الفريدة لجان - جاك روسو لا يشير قط إلى جانب هام من تيار الرأي العام الذي كان يُضفي على آرائه نوعاً من المعقولية أو المشروعية. ذلك أن روسو يمثل ضرباً من التجسيد الحي، المبالغ فيه بعض الشيء من غير شك، لرد فعل معروف وملحوظ لدى عدد غفير من الكتاب والنقاد الذين أدانوا الدور السلبي لبعض الصالونات الأدبية في إفساد اللغة الكلاسيكية وتحويلها إلى لغة عقلية جافة من جهة، وإلى لغة مصطنعة ومتحذلقة من جهة أخرى (لعلنا نذكر مسرحيات موليير التي تتهجم على النساء المتحذلقات والمتعالمات). كما أننا نجد لدى «باختين» نزوعاً مماثلاً لنزوع روسو نحو إدانة اللغة السائدة ودورها الإيديولوجي المعروف في كبت الأصوات الأخرى ولعل ذلك يُخفف من حدة الرؤية الواحدية الاتجاه التي تدفع دريدا إلى إدانة الصوت بأية وسيلة.

ويبرز تحيز روسو لأهمية الصوت الجميل أو الغناء و«الميلوديا» في نشأة فن الموسيقى ليس فحسب من منطلق الصوت أو الغناء الذي يتجلى عبر «الميلوديا»، أو ما يمكن تسميته من منظور روسو بـ «النغم الطبيعي»، في مقابل «الهارموني» التي تتجاوز التعبيرية الموسيقية التلقائية إلى نوع من اللغة المصطنعة أو المتفق عليها، وإنما كذلك في إطار الجدل والنزاع الذي حدث إبان القرن الثامن عشر بين أتباع الموسيقى

الإيطالية (ركن الملك ومن أبطاله روسو وديدرو) وبين أتباع الموسيقى الفرنسية (ركن الملك ومن رواده فولتير) وكان على رأسها رائد الأوبرا الفرنسية جان - فيليب رامو (1683 - 1764) خصم روسو اللدود. ولنعلم أن القرن الثامن عشر على مستوى الموسيقى كان عصر «الأوبرا» بلا منازع هذا الفن الإيطالي الأصيل الذي يجمع بين المسرح والغناء والموسيقى والذي لعب فيه الصوت البشري الدور الرئيسي إلى أن انحسرت أهميته أمام صعود سطوة «الآلات» (هذا الجانب الصناعي الذي لا يحبذه روسو كثيراً) وبزوغ نجوم الموسيقى الألمانية التي تُتَوِج مع باخ وموزار نهاية عصر التنوير[38].

إن درس الموسيقى عند روسو لا يمكن فصله عن قضية الصوت واللغة، ربما تطابقاً مع تاريخ الموسيقى منذ القرن الرابع عشر وحتى القرن الثامن عشر ؛ ذلك أن الكلام أو اللغة المنطوقة هي بداية الإنسانية الحقيقية، كما يقول روسو، إذْ لو لم يكن لدى الإنسان إلا الاحتياجات المادية لما احتاج إلا للغة الحركة والإشارات. إن الكلام، والرسم أيضاً قد تولد كل منهما من الانفعال وعاطفة الحب، ولكن الكلام أقوى حضوراً وأعمق تأثيراً من الرؤية التي تكفي فيها اللمحة الخاطفة. لا جرم، من ثم، أن تكون «الميلوديا» أقرب إلى الطبيعة ولغة العواطف المباشرة من «الهارموني» التي تكاد تتطابق مع الكتابة بما تفرضه من تقطيعات ومسافات تنظيمية. يقول لنا روسو في هذا الصدد :

«حينما تحاكي الميلوديا حركات الصوت وتعبر عن الشكوى وصيحات الألم والفرحة والأنّات والتهديدات، فإن كل العلامات الصوتية للعواطف تدخل في اختصاصها».

«إن الميلوديا تحاكي نبرات اللغات وطرائق التعبير المخصصة في كل لغة لبعض حركات النفس: وهي لا تحاكي فحسب وإنما تتكلم ؛ وإن كانت لغتها غير منطوقة إلا أنها، بما تجيش به من حيوية ولهيب العاطفة، تتجاوز بكثير الطاقات التعبيرية للكلام. من هنا تنبثق قوة المحاكاة التي تمثلها الموسيقى ويُولد سلطان الغناء على القلوب الحساسة. ولا شك أن الهارموني يمكن أن تساهم في ذلك في بعض الأنساق عن طريق ربط تعاقب الأصوات ببعض قوانين التنبير أو التنغيم وبضبط النبرات ونقل صورتها إلى الأذن بدقة، وبتقريب وتثبيت درجات صوتية بالغة الدقة بواسطة فواصل صامتة ومترابطة. ولكن الهارموني بضبطها لحركة الميلوديا تنزع عنها القوة والتعبير وتمحو منها النبرة العاطفية لتحل محلها الفاصل الهارموني»[39].

لا جرم، من ثم، أن يؤدي تغلب الكتابة، أي التنظيم الظاهري البحت للمسافات والفواصل والعلامات، على الصوت والإيقاع الطبيعي إلى هيمنة العقل «البارد» على العاطفة والوجدان ؛ كما يتواكب صعود الفلسفة ونشأة المأساة اليونانية في قلب المدينة مع انحسار الشعر الملحمي والغناء وتقلص الديموقراطية الشعبية الملازمة للأماكن المفتوحة ولتألق فن

الخطابة. والخطر كل الخطر، في نهاية المطاف، هو ضياع المثل الأصيلة والأخلاق الحميدة التي لا تنبع إلا من القلب والإحساس والتي لا يتهددها خطر قدر ما يتهددها عالم النفاق والرياء، أي عالم المظاهر الخارجية والأشكال الخادعة التي تكون نكالاً على كل ما هو فطري وأصيل وصادق[40].

إن إيديولوجيا الصوت أو الشفاهية بوجه عام، التي يقوم عليها اللوجوس منذ تأسيسه على أيدي أفلاطون وحتى هيدجر بالرغم من محاولته لفتح طرق جديدة والعودة إلى بارمينيدس[41]، تتيح لرائد التفكيكية الفرنسية اللعب على ثنائية الصوت/ الكتابة من منطلق الاختلاف ؛ والاختلاف الذي يُعنى به، والذي سنعود إليه في بحث آخر، ضربان: (أ) اختلاف مؤسس (Différance) يبرز تميزه بحرف الـ «a» الذي لا يظهر في عملية النطق وكأنه الغائب - الموجود (غائب صوتياً وحاضر كتابة) ولكنه فاعل بعمله الإيديولوجي المقوض داخل الخطاب الميتافيزيقي الغربي، واختلاف (ب) لا يبرز فيما يظهر لنا في صورة انتساخه المألوف أي مع الإبقاء على حرف الـ «e» (différence) ولكنه يمثل حينئذ أثراً من آثار الاختلاف القبلي والمؤسس ولكن على مستوى الأداء أو الإنجاز الإمبريقي[42]. غير أن ثنائية الصوت/ الكتابة أو الشفاهية/ الكتابية ليست بغائبة عن أفق الفكر الغربي المعاصر، كما هي ليست غائبة عن أفق الفكر العربي المعاصر[43]. ولعل هذه الثنائية تتجلى في أوضح

صورها حينما نكون بصدد انتقال نص من مرحلة الشفاهية إلي مرحلة الكتابة، كما هو الحال بصدد انتقال «**رواية الوردة**»[44] بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وحيث كانت الشفاهية تمثل شفافية اللغة وحركة تطابق التجربة والتعبير والقول والفعل بينما يقودنا النص المكتوب إلى التركيز على أهمية الكتابة كوسيط وكوجود لفاعل أو مُسبِّب (auctor) يبرز من خلال طرائق التعبير وآليات الصياغة وتعدد إمكانيات التفسير.

وربما تبرز إيديولوجيا الشفاهية بصورة أوضح إبّان مراحل الانتقال من الشعر الملحمي اليوناني إلى المأساة التي تأخذ في التشكل خلال القرن الخامس ق.م. حيث يتم التحول - وفقاً لدراسات ج.ب فرنان (J.- P. Vernant) - من قيم الوضوح والثبات إلى عناصر الازدواجية والالتباس بين الواقع والواجب والزيف والصواب والعام والخاص، كما يتجلى ذلك في شخصية الحاكم «كريون» في مأساة «أنتيجون»[45]. ذلك أن الشفاهية، كما هو الأمر حالياً في مرحلة التحول نحو وسائل الاتصال المفتوح التي يلعب فيها السمع والبصر دوراً متعاظماً بفضل القوة الكهربية والإلكترونية[46]، تقوم على انفتاح المكان وتواجد المساحات الواسعة التي يتجاور فيها الأداء الشفاهي (الخطابة) مع الرؤية العيانية، وهو ما يتحقق حالياً عن طريق تقليص المسافات وتحجيم الزمان والمكان إلى أقصى حدودهما وكأنما الكون يرجع إلى حالة انكماشه الأول قبل الانفجار الكبير. أما

ظهور المأساة فيواكب الانتقال من هذه البنى المفتوحة على الواقع المحسوس والمباشر إلى نوع من الانفتاح على المطلق المجهول (اللامرئي) الذي يولده عالم الكتابة بما ينتجه من ثنائيات بين الظاهر والباطن وبين رغبات البشر المعلنة وإرادة القوى الخفية، وبما يولده من مزيج بين لذة الاستماع التي يحققها الإيقاع الشعري وبين المخاوف والهواجس والتوجسات التي يثيرها جو المأساة بغموضه وبما يقدمه من تعارض خفي وغير مفهوم بين إرادة البشر ورغباتهم المباشرة وبين نوايا القوى وأحكام المصير[47].

ولعل ظاهرة «**الصوت الحي**» التي قام عليها ليس الفكر الميتافيزيقي الغربي والشرقي فحسب وإنما كذلك الشعر القديم والكلاسي بما يتطلبه من حركة إيقاعية منتظمة أو متراوحة وثيقة الصلة بدرجات الصوت وحركة التنفس، بل وحركات الجسم التي تتجاوب موسيقاه الداخلية مع كثير من المنبهات والإثارات الخارجية، تتطلب مزيداً من الفهم والتفسير. ولعله من المألوف أن تبدو لنا ظاهرة السمع الوثيقة الصلة بالثقافة الشفاهية أسبق في الوجود البشري من غيرها، وذلك لما هو وجود بشري أي قدرة ناطقة على الكلام، ومن ثم، التمييز والفهم، وهو ما يدفع بعض العلماء إلى القول بأسبقية الشعر في الظهور على النثر نظراً لارتباطه بحركات إيقاعية منتظمة يسهل على الذاكرة حفظها وتكرارها أو ترديدها بينما يتطلب النثر في تحرره من كل حركة منتظمة (وهذه فكرة لاحقة) نوعاً من الانعتاق من هيمنة الأذن وضرباً من التآلف مع الرؤية الوثيقة الصلة بنشأة الكتابة.

إلا أن بعض علماء الأنثروبولوجيا[48] المعنيين بدراسة نشأة الإنسان وتطوره يزعم بأن الإنسان البدائي لم يكد يستقيم على «أعضائه الخلفية» حتى تميز بخاصية الرؤية، وهي الخاصية الوحيدة التي كانت تمده دوناً عن بقية الحيوانات، نظراً لضعف حاستي السمع والشم لديه، بكل المعلومات الكفيلة بحمايته، والخاصية التي سمحت له كذلك أن ينقل إلينا الجزء الأكبر من نتاجه الثقافي من خلال الرسم أو التصوير والكتابة. وبصرف النظر عن أسبقية أي من الشفاهية أو الكتابية، ولكل منهما مؤيدون ومناهضون، فإن إيديولوجية مركزية الصوت (Phonocentrisme) ارتبطت لدى دريدا، الذي يكرس الجانب الأكبر من كتاباته لدحضها وتفنيدها، بهيمنة الفكر الميتافيزيقي الغربي الذي يربطنا بسلطة الكلمة، وعن طريق القلب بسلطة القبلية التأسيسية وبمثالية الحضور المتصل للوجوس اليوناني عبر مركزية العقل الغربي الذي ينفي كل فكر مغاير برده تارة إلى نوع من السلبية الخارجية الطارئة وتارة أخرى إلى نوع من المرحلية التاريخية التي تنتهي مع اكتشاف العقل الغربي لمهمته و رسالته وهي كونه غاية التاريخ ونهايته التي يعد كل تجاوز لها نوعاً من الارتداد إلى البدائية أو «الوحشية» كما يسميها كلود - ليفي ستروس.

وهكذا يمتزج - كما نرى - الصوت الحي، عبر التراث الغربي بميتافيزيقا الحضور، حضور المعنى المؤسس وحضور المثال

القبلي في تطابقه مع الشعور الممتلىء بذاته ؛ وهكذا يُعد كل انفتاح على الآخر انفلاتاً من دائرة الضياء، دائرة المماثل لذاته إلى حد اليقينية «الدوجماطيقية» ودخولاً في منطقة الظلال، منطقة صيرورة الكتابة في كشفها للآخر الكامن بأغوار دخيلتنا، هذا الآخر الذي لا يتحقق في كامل إنسانيته إلا عبر تواصله مع أنا الآخر.

هوامش البحث

1) اعتماداً على دراسة دريدا :

Jacques Derrida, **La voix et le phéonmène**. paris, P.U.F., 1967.

2) والترج، أونج: **الشفاهية والكتابية**. عالم المعرفة، الكويت 1994 (ترجمة د. حسن البنا عز الدين). ينبعث الصوت، كما يذهب الكاتب من داخل الأجسام، أما الصورة المرئية فتعكس سطحها الخارجي، وبينما الصوت يدمج ويجمع فإن البصر يعزل ويحلل، انظر، ص ص 147 - 149.

3) يرى هوسرل في كتابه:

Edmund Husserl, **La crise des sciences européennes et la phénomènologie transcendantal**. Paris, Gallimard, 1976.

(للترجمة)

إن أزمة العلوم الأوروبية مرجعها إلى الصدع الذي بدأ مع ديكارت بين عالم الطبيعة وبين الذات، وهو ما أدى إلى عزل الطبيعة كعالم موضوعي قائم بذاته عن علم النفس الناشىء الذي حاول كل من هوبز ولوك بلورته وفقاً لنموذج العلوم الطبيعية. غير أن محاولة هذا الدمج المصطنع بين الطبيعة والنفس الذي بلغ ذروته عند سبنيوزا انتهت مع هيوم وباركلي إلى التشكيك في عقلانية النموذج الطبيعي ومصداقية الرياضيات، بل وتحويل هذه الأخيرة إلى ضرب من التصور السيكولوجي ويعتقد هوسرل أن الخروج من هذه الأزمة يتطلب عدم التشكيك في موضوعية العالم وإلا لن تكون هناك عقلانية ممكنة، كما يتطلب تجاوز فكرة «طبيعة» علم النفس الحديث، بل وتحويل هذا العلم إلى فينومينولوجيا تربط موضوعية العالم بذات - صورية غائية - منفتحة عليه كتجربة قابلة دوماً للتجديد ؛ بمعنى اخر يجب فهم الحركة الغائية للعالم لا كمجموعة من القوانين الخارجية وإنما كمهمة تنبثق من الذات نفسها في إطار توحيدي للفكر الغربي عبر تاريخ ممتد من الفلسفة اليونانية إلى ما لا نهاية. انظر ص ص 69 - 28.

4) Derrida, **La voix et le phénoméne.**, Op. Cit, P. 2.

5) المرجع نفسه، 5 - 8.

6) المرجع نفسه، 9- 12.

7) المرجع نفسه، ص ص 13- 14.

مهما يكن من أمر هذا التناقض بين الأنا الحية والأنا المتعالية فإنه لا يمكن اعتبار دريدا هو المفكر الوحيد الذي فطن إليه فها هو الفيلسوف العربي المبدع والكاتب الفنان الذواقة الدكتور عبدالغفار مكاوي يقول: «بيد أن هذا الشعور الحي المتعالي، الذي أقام عليه هوسرل العلم والتجربة معاً، يظل أمراً محيراً. فهل نصف دعوته

لاستكشافه بأنها دعوة مثالية جديدة إلى إنسانية جديدة ؟ أم بأنها نزعة إشراقية من نوع غريب، حدت بصاحبها لأن يحتمي بأعماق الشعور - المعرفي والمنطقي - ويختبىء في متاهته اتقاء لضغوط العالم التاريخي المحيط به، هرباً من ثورات العصر السياسية والاجتماعية ؟» انظر د. عبدالغفار مكاوي: «الأزمة أم الإبداع - محاولة لتفسير بداية الإبداع الفلسفي»، **فصول**، المجلد العاشر العدد 4/3، يناير 1992، ص 30.

8) دكتور محمد قاسم: **جوتلوب فريجة - نظرية الأعداد بين الإبستمولوجيا والأنطولوجيا**. دار المعرفة الجامعية، 1991.

بصدد هذه التفرقة، أشار الدكتور محمد قاسم إلى بحث فريجة في هذا الموضوع «uber sinn und bedeutung» وترجمته الإنجليزية من قبل ماكس بلاك «On sense and Reference» وما شاب هذه الترجمة من «تردد» وقع فيه المترجم. ويقول الدكتور محمد قاسم بصدد الاختلاف بين التعبيرين: «قد يكون لتعبيرين نفس المدلول بينما لا يكون لهما معنى واحد: فالتعبيران «تلميذ أفلاطون» و«معلم الأسكندر الأكبر»، عبارتان معناهما مختلف، ويشيران إلى شخص معين هو «أرسطو». وكذلك في قولينا «نجم المساء» و«نجم الصباح» يدلان على نفس الموضوع كوكب الزهرة، لكن ليس لهما معنى واحد». ص 76.

9) جاك دريدا، المرجع الرئيسي المذكور (الصوت والظاهرة)، ص ص 17 - 20.

10) المرجع نفسه، ص 22.

11) Edmund Husserl, **La crise des Sciences**, Op. Cit., pp. 168 - 173.

إن «الإيبوقيا» هي نوع من تعليق المظاهر الطبيعية للعالم، أي تخليصه وتحريره من كل ما يجعله «وجوداً - في - ذاته»، لأن العالم، وإن كان يشكل أفقاً للشعور، هو في الوقت نفسه معطى من معطياته، وذلك بقدر ما يقدم له الشعور الأشكال والقوالب الكلية التي تضفي عليه دلالة ومعنى وجوده وبقدر ما يحوله إلى ظاهرة ترنسندنتالية» قابلة للعلم والمعرفة. ص ص 168 - 173.

وانظر أيضاً الرؤية النقدية التي يقدمها الكاتب الفيتنامي المبدع في دراسته:

Trân - Dúc - Thao, phénomènologie et matérialisme dialectique. Ed Minh - Tan, paris, 1951, pp. 51 - 74.

خاصة حينما يفسر لنا نشأة وتحول مبدأ الرد الظاهراتي و«الإيبوقيا» بين عامي 1907 و1913 وتحول موضوعية العالم، عند هوسرل، إلى موضوعية قصدية، ص ص 51 - 74.

12) جاك دريدا، **الصوت والظاهرة**،. ص ص 30 - 32.

13) هذا أشبه بمفهوم الكلام عند الأشاعرة إذ يقول الباقلاني في «الإنصاف»: «يجب أن يعلم أن الكلام الحقيقي هو المعنى الموجود في النفس، لكن جعل عليه أمارات تدل عليه، فتارة تكون قولاً بلسان على حكم أهل ذلك اللسان وما اصطلحوا عليه وجرى عرفهم به وجعل لغة لهم.. وقد يدل على الكلام بالنفس بالخطوط المصطلح عليها بين كل أهل خط، فيقوم الخط في الدلالة مقام النطق باللسان» - انظر في ذلك الدراسة الرائعة التي قدمها: طارق النعمان، **اللفظ والمعنى بين الإيديولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم**. القاهرة، سينا للنشر، 1994، ص 84.

14) انظر في هذا الصدد:

Michel Henry, "Quatre Principes de la phénomènologie", in **Revue de Métaphysique et de morale.**, Paris, A. Colin, nol, 1991, pp. 3 - 26.

وتتلخص المبادىء الأربعة التي تقوم عليها الظاهراتية فيما يلي:

1 - «**بقدر ما يكون التجلي يكون الوجود (الكينونة)**» - مدرسة ماربورج.

2 - يُعد كل حدس مصدري واهب (donatrice) **مصدراً شرعياً للمعرفة** - هوسرل.

3 - «**الحق أو الأولوية للأشياء نفسها**».

4 - «**كلما يزيد الرد** (réduction) يزيد العطاء» - لوك ماريون.

15) جاك دريدا، الصوت والظاهرة، ص ص 28 - 32.

16) المرجع نفسه، ص ص 38 - 44.

17) المرجع نفسه، ص ص 53 - 57.

18) المرجع نفسه، ص ص 59 - 71.

19) المرجع نفسه، ص ص 72 - 77.

20) المرجع نفسه، ص ص 78 - 84.

21) المرجع نفسه، ص ص 85 - 94.

22) ذلك أن اللغة تعبر عن الممكن وغير الممكن وهي لا تتطابق قط مع الوجود الفعلي للأشياء وإلا أصبحت قائمة مفردات ؛ وكذلك حياة الشعور الذي هو - كما يقول سارتر - إدراك للوجود كحضور وحدس خيالي له في حالة الغياب، بل وقدرة كذلك على نفيه بواسطة الشعور «السحري» أو الشعور المنفعل. انظر بالنسبة لموضوع اللغة والتعبيرات الخيالية، **المرجع السابق**، ص 100 - 102.

23) Jacques Derrida, **Marges de la philosophie** Paris, Ed. de Minuit, 1972.

نحيل هنا إلى نصي دريدا وميشيل ليريسي وهما تنويعات متوازية (نص لدريدا أو متن وهامش لميشيل ليريس) حول طبلة الأذن انظر.. ص ص 1 - 25 بالحروف اللاتينية. (Tympan).

24) Jean - Jacues Rousseau, Essai sur L'origine des langues. Bibliothèque du Graphe, 1969.

(نسخة من طبعة 1817).

يربط روسو في هذا البحث الصغير بين الكلام أو اللغة المنطوقة وبين العواطف والانفعالات بينما لا تحتاج «الحاجات المادية» الصرفة، في نظره، إلى أكثر من لغة الإشارات والحركات، كما يميز بين «**الميلوديا**» كتنغيم طبيعي وبين «الهرموني» كترجمة كتابية أي صناعية للنغم الطبيعي - انظر، ص 502 - 503 وص ص 530 - 534.

25) Jean - Jacques Rousseau, Les Rêveries d'un promeneur solitaire. Garnier - Flammarion, 1964.

(الطبعة الأولى 1782).

26) Jean starobinsky, Jean - Jacques Rousseau - La Transparence et l'obstacle. paris,. Gallimard, 1971.

27) نقدم هنا ترجمة لنص روسو الشهير الذي يُذكر دائماً كمثال لاتحاد الكاتب بالطبيعة ؛ وذلك إثر الحادث الذي دهمته فيه عربة ففقد وعيه ولم يفق إلا بعد وقت طويل من الحادث المؤلم يقول روسو: «أخذ الليل يتقدم ولم أكد ألمح إلا السماء وبعض النجوم وحفنة من العشب. وكان أول إحساس لي إحساساً غامراً بلحظة لذيذة لم أكن أعي نفسي إلا عن طريقها. كنت كما لو أنني ولدت إلى الحياة في هذه اللحظة وكأن يخيل لي أنني كنت أملأ بوجودي الرقيق كل الأشياء التي كنت ألمحها. كنت مستغرقاً تماماً في تلك اللحظة الحاضرة لدرجة أنني لم أتذكر منها شيئاً ولم يكن لدي أي تصور واضح عن شخصي ولا أية فكرة عما حدث لي ولم أكن أعرف من أنا وأين أنا أو أشعر بأي ألم أو خشية أو قلق. كنت أرى دمي يسيل كما يسيل جدول من الماء من غير أن أفكر البتة في أن هذا الدم يخصني بشكل أو آخر. كنت أحس بسكينة أخاذة تغمر كياني، بسكينة لا أجد لها، كلما تذكرت تلك اللحظة، شبيهاً في كل ما عرفته من ضروب اللذات المألوفة» ص ص 48 - 49 من «**تأملات متجول وحيد**» المرجع المذكور.

28) محمد علي الكردي: «مفهوم الكتابة عند جاك دريدا»، مجلة **فصول** الهيئة العامة للكتاب، المجلد 14 العدد 1995/2، ص 232.

29) (مترجم عن الإنكليزية):

Richard Rorty, **L'Homme spéculaire**. Paris, Ed. du seuil, 1990, 27 - 48.

(الطبعة الأصلية 1979).

30) Phénomènologie Edmund Husserl, La crise des sciences européennes et la transcendantale, Paris, Gallimard, 1976 p. 82.

(للترجمة).

31) Jaeques Derrida, De La Grammatologie, Paris, Ed, de Minuit, 1967 pp. 147 - 148.

32) محمد علي الكردي «معارضة البنوية»، **علامات** - إصدارات النادي الأدبي بجدة، العدد الأول (ذي القعدة 1411 - مايو 1991)، ص 137.

33) يقول دريدا بأن إلغاء الاسم العَلَم ضروري لنشأة الكتابة كنظام من العلامات الفارقة، وذلك لاستحالة قيام نظام من العلامات مع ارتباط الاسم بشخص بعينه أو وقفه عليه. من ثم يكون إطلاق الاسم العلم وإلغاؤه في الوقت نفسه هو الذي يحرره كوظيفة دالة داخل نظام من العلامات، وهو ما يربطه دريدا بطاقة أو دفعة العلامة (graphein) كمحور أولي للاسم العلم. انظر، «الجراماتولوجيا»، ص 159.

34) المرجع نفسه، ص ص 191 - 199.

35) المرجع نفسه، ص 204.

36) Françoise Proust, **Kant, le ton de l'histoire**, Paris, Payot, 1991, p. 29.

لعل الجديد، عند كانط، هو ربطه بين المكان والزمان وبين الحدس الحسي، وهو ما يتيح له الانتقال من عالم العقل الخالص المؤسس للتصورات والمفاهيم القبلية إلى عالم الشعور الجمالي أو «**الشعور الخالص**» الذي لا ترتبط اللذة فيه بموضوع محدد وإنما تكون لذة محضة، أي مجرد قابلية للتأثر والتلقي ؛ ص 29.

37) جاك دريدا: «**في الجراماتولوجيا**»، المرجع المذكور، ص ص 238 - 260.

38) Pierre Chaunu, **La Civilisation de L'Europe des lumières**, paris, Arthaud, 1971, pp. 397 - 426.

39) J.J. Rousseau, Essai Sur l'origine des langues, op. cit., p. 533.

40) جاك دريدا: «**في الجراماتولوجيا**»، ص ص 289 - 297.

41) أليس هذا مدعاة للتأمل في قول أستاذنا لاجليل «شارل سانجفان» بأن المكبوت الأكبر في الفكر اليوناني والذي يجب بعثه هو فكر الرمز الفرد بما هو أساس لفكرة الخير.

انظر:

Charles Singevin, **Essai sur l'Un**, paris, Ed. du Seuil, 1969.

42) Jacques Derrida, **Marges de la philosophie**, (la différance), pp. 3 - 29.

43) نشير على سبيل المثال إلى «لسانيات الاختلاف» لمحمد فكري الجزار، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة (43)، 1995، وإلى أعمال مطاع صفدي وتلاميذه المنشورة في إطار مركز الإنماء القومي ببيروت.

44) David F. Hult, "**Vers la Société de L'écriture le Roman de la Rose**", in Poétique. Ed. du Seuil, 1982, pp. 155 - 172.

«**رواية الوردة**» هي - كما يبدو - من تأليف جيوم دي لوريس وجان دي مون، الأول بين 1230 - 1235 والثاني أربعين سنة بعد وفاة الأول، انظر، ص 163.

45) Charles Segal, "tragédie, oralité et écriture" in Poétique, Ed. du Seuil, 1982, pp. 131 - 154.

46) Marshall Mc Luhan, Pour comprendre les média, Mame Le Seuil, 1908. 1964،

النسخة الإنجليزية ظل هذا العمل رائداً في مجال علوم الاتصال، ولعل مقولته الثورية «**الرسالة هي الوسيط**» تدعو إلى التأمل والتبصر إذ ليس المهم مضمون الرسالة وإنما كيفية توصيلها والتأثير بواسطة الأداة - التي لا نلتفت عادة إلى وظيفتها كموصل - على طرائق إدراكنا للأشياء والعالم.

47) Charles Segal, loc. Cit, pp. 138 - 140.

48) Joseph Reichholf, L'émergence de L'homme, Paris, Flammarion, 1991, p. 332.



الأدب والأدبيّة:
بحث في الماهيّة

عبدالملك مرتاض

«إنّ الجمال الحقّ يتجلّى في الشّيء الذي لا يعني إلاّ نفسَه، ولا يحتوي إلاّ نفسَه».

(موريتز)

لعلّ القارىء المستنير أن يصدمه مثل هذا السّؤال الذي يتضمّنه هذا العنوان. وقد يَحْمله ذلك على أن يتساءل هو أيضاً: وهل يُعقل أن نعود إلى موضوع استهلكتْه الأقلام، ولاكتْه الألْسنة، وتكرّرت من حوله النّظريّات ؛ فنتساءلَ عن شأنه كما تساءلوا، ونُسيلَ في بحثه الحبر بعد كلّ الحبر الذي سال، ونقولَ فيه بعد كل القول الذي قيل، ويقال ؟...

وأمّا جوابُنا نحن عن ذلك فإنّ سَيَلان الحِبْر الغزير، وجريان الكلام الكثير، واحتدام الجدال العميق، بين النّاس حول مسألة فكريّة أو أدبيّة ما كان ينبغي له ليَحْمِلَنا على التّردّد في إسالة حبر آخر، ودعوة إلى جدال آخر من حولها ؛ وإمّا لاَ، فإننا سنُضْطَرّ إلى العمل بمدلول المقولة الفكرية القديمة التي كانت تقول: «ما ترك الأول للآخِر ما يقول» ونستريح ؛ فنطوي الصحائف، ونرفع الأقلام، ونعطّل طاقات التفكير فينا ؛ ونقْبل كل الإقبال على تَرداد ما كان الأوَل يقولونه نحفظه فلا نمُرق عنه، ونأتي إلى كل ما كانوا يقرّونه نستظهره ولا نضيف إليه ؛ نلوك به ألسُنَنا ؛

ثم لا نجيء من بعد ذلك شيئاً ذا بال... أيّ محنةٍ نُمْنَى بها إن آل أمرنا إلى هذا الشأن ؟...

حقاً إن الناس حاولوا، ولا يبرحون يحاولون، تعريف الأدب، وتحديد وظيفته، أو وظائفه ؛ كلٌّ منطلق ينطلق من فلسفته الخاصة، وطبيعة نظرته إلى الحياة، وطبيعة ثقافته عُمقاً وسَعة، أو سطحية وضحالة. وسنجتهد، في هذه المقالة، فنعود القهقرَى، بزمن قريب أو بعيد، لكي نسائل ما كتب النقاد والمنظِّرون من قبلنا، فنناقش مفهوم الأدب في التراث النقدي الإنساني بالمقدار الذي يُتيح إضاءة جوانب هذه المسألة من أهم أوجهها...

ويبدو أن مفهوم الأدب بدأ يشغل أذهان النّقاد والمنظرين منذ القرن الثامن عشر، على الرغم من أنهم ظلوا قروناً طوالاً من قبل يكتبون الأدب ويقرءونه ؛ ولكن كأنهم ينطبق عليهم ما كان ينطبق على السيد جوردان (شخصية من شخصيات موليير المسرحية) الذي ظل طول عمره يتكلم النثر، دون أن يدري أنه كان يتحدث هذا النثر.

وإذا كان لفظ «الأدب» استُعمل في الأدب العربي منذ القرون الأولى للحضارة العربية الإسلامية الزاهرة، بالمعنى المستعمَل به تقريباً على عهدنا هذا («الأدب الصغير» و«الأدب الكبير» لابن المقفّع، و«أدب الكاتب» لأبي العباس المبرّد، و«معجم الأدباء» لياقوت الحموي، وهلمّ جرّاً...)؛ فإن النقاد والمنظرين الغربيين لم يتعاملوا معه بما هو ماثل في الأذهان على

عهدنا هذا، على وجه التّقريب، إلاّ أثناء القرن الثامن عشر، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك.

لكن النظريات الحقيقية التي كُتبت عن مفهوم «الأدب» والتنظير له إنما كُتبت في القرن العشرين إنطلاقاً من تنظيرات المدرسة الشكلانية الروسية، ومروراً بتنظيرات البنيويين الفرنسيين، ولاسيما البلغاري الأصل، الفرنسي الجنسية طودوروف ؛ والروسي الأصل، الأمريكي الجنسية رومان ياكبسون (Roman Jakobson, Moscou 1896, Boston 1982) ؛ بالإضافة إلى مساءلات جان بول سارتر في كتابه الذي ظهر، في منتصف القرن العشرين، وهو «ما الأدب ؟»؛ بالإضافة إلى توقّف طودوروف، هو أيضاً، توقفاً طويلاً لدى «مفهوم الأدب» (La notion de littérature) طوال فصل كامل في أحد كتبه الأخيرة، كما سنرى. يضاف إلى كل ذلك الفصلُ الطويل والموسوعي الذي كتبه الناقد الفرنسي روبير إسكاربي (Robert Escarpit) حين تحدّث هو أيضاً عن مفهوم هذا الأدب، هو ومجموعة من كبار النقاد الفرنسيين في كتاب ظهر منذ عقود عنوانُه: «الأدب، والأجناس الأدبية...»[1]. أفبعد كل هذا - وما يجب أن نذكره أكثر مما ذكرناه - يُثرِّبُ علينا مُثرِّبٌ أن نتناول هذا الموضوع، نحن في العربية، بعد الذي كان من أمر طه حسين الذي عالجه في كتابه «في الأدب الجاهلي»[2] حيث كان الشيخ حاول، في هذا الكتاب، أن يحدد مفهوم الأدب بما كان متوافِراً من النظريات والثقافة النقدية على عهده، وقد توقف، خصوصاً، لدى مصطلح

«الأدب» من حيث جذوره واشتقاقه، مركّزاً في ذلك على افتراضات المستشرق الإيطالي نلينو. وقد تساءل طه حسين قائلاً: «ولكن ما هذا الأدب الذي ندور حوله منذ بدأنا القول دون أن نحاول التعمق فيه ؟ أليس من الخير أن نعرّفه لنتبين أن من الحق اتصاله بكل هذه الدراسات ؛ وأن من الحق أن تتجدد به عناية وزارة المعارف على النحو الذي قدمنا ؟ بلى ! (...) ولا تكاد ترى باحثاً مُحْدثاً عن الأدب العربي إلا عُنِي بكلمة «الأدب» ومعانيها المختلفة في العصور العربية المختلفة، فوُفِّق في هذه العناية أو لم يوفَّق. حتّى إذا فرغ هذا عُني بتحديد المعنى الذي ينبغي أن نفهمَه الآن من هذا اللفظ»[3].

ويفصّل الشيخ، من بعد ذلك، القولَ، خصوصاً، في اشتقاق لفظ أدب، ووُرُوده في بعض النصوص العربية القديمة حتى ينتهي إلى العلماء والدارسين الذين بلْوروا مفهوم الأدب باعتبار المادة التي تناولوها وإن لم يُعْنَوا العناية المطلوبة بهذا المصطلح نفسه ؛ وذلك أمثال أبي هلال العسكري في «كتاب الصّناعتين»، و«كتاب الكامل» لأبي العباس المبرّد، و«البيان والتّبيين» لأبي عثمان الجاحظ[4].

ثم بعد الذي كنا تناولناه نحن في بحث قدمناه إلى ندوة النادي الأدبي الثقافي بجدة ؛ وهي الندوة التي كانت انعقدت تحت عنوان: «قراءة جديدة لتراثنا النقدي»[5]. وشارك فيها ألمع النقاد العرب المعاصرين وأكثرهم تألّقاً من بلاد المشرق وبلاد المغرب جميعاً. وكنت حاولت، في الورقة التي قدّمتها إلى تلك

الندوة، تتَبُّع تطور هذا اللفظ ووروده في كثير من الأعمال الأدبية القديمة... والحق أن الذي حملَني على الخوض في كتابة هذه المسألة اللطيفة اليوم، وتارة أخرى، ما عثرت عليه، في آخر قراءاتي في اللغة الفرنسية، في كتاب لطودوروف بعنوان: «مفهوم الأدب»[6] الذي أومأنا إليه منذ حين. فلقد أحسست وأنا أقرؤه (ثم أمعنت في هذه القراءة عن مفهوم الأدب في كتابات فرنسية أخراة...) أنّ ما أعرف، مما كُتب في العربية، لا يملأ لا اسمع ولا الفؤاد... وحبذا لو أعدنا الكَرّة في خوض هذه المسألة اللطيفة لبلورة مفهومها بمثل ما هو عليه في النقد الأوربي المتطور... ونحن اليوم إذ نجيء ذلك لا نرمي، قبل كل شيء، إلا للدعوة إلى العناية بهذا الموضوع الذي لا يمكن لدراسة واحدة أن توفّيَه حقّه من البحث والاستفاضة.

والحق أن طودوروف كان تناول مفهوم «الأدب»، بشيء من التّفصيل والتّركيز، من قبل، في الموسوعة العالمية[7]. وكان ذهب إلى أن وظيفة الأدب، لا ينبغي لها أن تخرج عن إحدى غايتين: أولاهما اللذة، وأخراهما الفائدة. وربما كان هذا هو المعنى المتداوَل العام لمفهوم «الأدب» بين النقاد التقليديين خصوصاً:

1. اللذة التي تحصل للقارىء وهو يقرأ جنساً أدبياً. إنه محكوم على الأدب، إذن، أن يبعث في النّفس ما يبعث من هذه اللّذة العارمة التي تحدث في النفس كأنها لذة السرور، أو كأنها لذة الحب حين يطفح في كيان القلب فيُفعمه سعادة ومتاعاً. أو كأنها اللذة التي تعْرُو النفس حين يشاهد المرء لوحة زيتية بديعة، أو

مشهداً ربيعياً خلاباً، أو شلالاً مائياً منساباً، أو وجهاً صبوحاً ناضراً بماء الشّباب الجديد.

وإذا انعدمت اللذة من قراءة الأدب فالمسألة لا تخلو من أحد أمرين:

أ. فإما أن يكون هذا الأدب مفتقراً إلى الأدبية (وسنتحدث، فيما بعد، عن بعض مفهوم هذه الأدبية) بحيث لا يرقى إلي مستوى الانتماء الفني إلى الأدب الحق في دلالته الراقية على كل حال.

ب. وإما أنه أدب حقاً ؛ ولكن الذي يتلقاه هو الذي لا يرقى إلي إدراك ما في هذا الأدب من جمال فني، حقاً أيضاً. وقد يحدث هذا في كثير من الأطوار بالقياس إلى القارئين. وقد يكون مثل هذا الأمر حائلاً موضوعياً بين القارىء وإدراك ما في المقروء الأدبي من لذة ومتاع. من أجل ذلك نشترط نحن أن لا يقل المستوى الأدبي للقارىء، في الأحوال المثالية، عن مستوى كاتب الأدب نفسه.

وعلى أن هذه المسألة تمثل في سياق آخر قد نفرغ لمعالجته، يوماً ما.

2. تلك الفائدة التي تحصل للقارىء وهو يقرأ أثراً أدبياً ما. وكأن هذه الفائدة، أو المنفعة، تقارف الأثر الأدبي ولا تفارقه[8].

لكننا نجد طودوروف يفصّل هذه الآراء ويراجعها مطوّراً إياها فينشرها تحت عنوان الكتاب الموماٍ إليه آنفاً. ولكن أهم ما

ورد في كتابه، من هذا المنظور بالذات. فصْلُه الأول الذي عالج فيه «مفهوم الأدب» مستفيداً من كتاب بعض المنظّرين العالميين في مجالات الشعرية والمنطق والرياضيات أمثال الناقد الكنديّ هرمان نورثروب فراي (1912-1991)[9]، والمنطقي والرياضياتي الألماني قوتلوب فريج (1848-1925)، والمفكر الفرنسي دوني ديدرو (1713-1784)، وكارل فيليب موريتز، وآخرين.

وعلى الرغم من أنّ جان - بول سارتر (1905-1980) كان تساءل عن ماهية الأدب ومعناه منذ أكثر من خمسين عاماً، إلاّ أن طودوروف، مع ذلك، لم يكد يتوقّف لديه، ولا أن يحيل عليه؛ ولعل ذلك كان من موقع أمرين اثنين فيما يبدو:

1. من حيث إن الأفكار التي طرحها سارتر عن ماهية الأدب تعود إلى ما بُعَيد الحرب العالمية الثانية ؛ فهي قديمة نسبياً. وإذا كان القدَمُ لا يكون حجّة، في مثل هذه الأحوال، لإلغاء الأفكار، والزُّهد في النظريات ؛ فإن هناك علّةً أخرى قد تكون هي التي حملت طودوروف على ذلك العُزوف، وهي:

2. إنّ جان - بول سارتر قد يكون معدوداً في المفكرين الفلاسفة أكثر مما هو معدود في طبقة النّقاد المنظّرين[10].

ويقترح طودوروف إنطلاقاً من قراءاته في نظرية الأدب عبر الكتابات العالمية تعريفين اثنين للأدب يقيمهما على أساسين اثنين.

فأمّا التعريف الأول فيقيمه على أساس الخيال، أو النزعة

السردية القائمة على الخيال (La fiction) ؛ ولكن إنطلاقاً، فيما يبدو، من نظرية المحاكاة لدى أرسطو، حيث يقرر أن الفن، من الوجهة الجنسية الخالصة، هو «تقليد» في كل مظاهره ؛ فأما إذا انصرف الوهم إلى الأدب فإن اللغة هي التي تغتدي أداةً لهذا التقليد. على حين أن التّقليد في الرسم يتم بالصورة، أو بالتصوير. غير أن كل جنس يتّخذ له خصوصية خالصة له بحيث نلفي هذا التقليد لا ينصرف إلى الواقع وحده يجسّده في نشاطه ؛ بل إنه يمتد أيضاً إلى الكائنات، والأفعال التي لم توجد في أصلها قطّ. فالأدب من هذا المنظور هو الخيال. وذلك هو التّعريف البنَوي الأول للأدب لدى طودوروف[11].

والحق أن هذا التعريف مستوحىً، كما أسلفنا القول، من بعض تعاريف أرسطو الذي كان يرى في كتابه «الشّعريّات»[12] أن الاستحضار الشعري يكون، في مألوف العادة، متوازياً مع الاستحضار المفعول في الواقع بواسطة «الألوان، والصور» أولاً[13]؛ ثم إن الشعر يعالج في الحقيقة «من خلال العام، وقائع الخاص» آخراً[14].

لكن هل الشعر - أو الأدب عامة - هو صورة حقيقية لما يحدث في واقع الأمر. في صلب الحياة اليومية، حقاً ؟ أما أبو محمد القاسم بن علي بن عثمان الحريري (446هـ - 515) فقد كان استغفر الله تعالى مما كتبه من مقامات على أساس أن أحداثها أو أفعالها لم تكن إلاّ «من أباطيل اللغو، وأضاليل اللهو»[15].

ومن عجب أننا نجد الناقد المنظر الكنديّ فراي يذهب، لدى تعرّضه لتعريف بعض الأجناس الأدبية الشعبية مثل الأسطورة، والخرافة، وحتى الكتابة السردية، إلى أن دلالاتها قد تحيل على الأدب، كما قد تُحيل على الكذب[16]. وكانت هذه المقولة التي قرّرها فراي تردّد، في الحقيقة، في جملة من النوادي الأدبية الغربية ؛ مما يبرهن على أن كثيراً من الناس في الأزمنة الغابرة كانوا ربما عدّوا الكتابات الأدبية، السردية والشعرية، مجرد لغوٍ وباطل... كما جسّد ذلك الحريري الذي لا نعتقد أنه أخرج كلامه، لدى خاتمة مقاماته، من عدَم ؛ بل لعلّ تلك الفكرة التي ساقها كانت متداوَلة بين النّاس على عهده، على نحو أو على آخر. ولعلّ إصرار السارد الشعبي العربي على ذكر الراوي قبل سرد حكاية من الحكايات الخيالية أحد البُرْهانات على أن الناس كانوا يُؤْثِرون أن يُعْزَى أي كلام إلى مؤلِّف معروف أو مجهول ؛ ولكن لابدّ من إسناده إليه. وربما تكون نظرية «الرواية» في تدوين اللغة وضبط نصوصها وحفظها أفضت - مضافاً إليها علم الرواية الذي أسسه علماء الحديث لتصفية الأحاديث النبوية وتنقيتها من الدّسّ والكذب - إلى إيثار العربي على تلقي الأدب السردي معزُوّاً إلى راوٍ ما...، حتى لو كان مجهولاً، أو قل: حتى لو لم يكن موجوداً أصلاً.

لكن المقولة النقدية العربية الشهيرة التي كان القدماء يرددونها وهي: «أجمل الشعر أكذبه» تبيّن لنا من وجهة أخراة تقبّل العربي للخيال في الشعر، وميله إلى أن يتناول الشعر

صورة الحياة أجمل، أو أبشع، ممّا عليه في واقع الأمر. ولكن يبدو أن ذلك كان موقوفاً على الشعر وحده دون الأجناس الأدبية النثرية التي ازدهرت فيما بعد، ماعدا الخطابة، والترسّل. وتدل هذه المقولة، في كل الأطوار، على مقدار أسبقية النظرية النقدية العربية إلى تأسيس المعرفة النقدية وجنوحها لإيثار الخيال الخالص على الواقع في كتابة الأدب (أجمل الشعر أكذبه ؛ ولكن دون ارتقاء النقد العربي، على الرغم من كل ذلك. قبل القرطاجني، وفيما يبدو لنا، إلى الاعتراف بعنصر الخيال في الإبداع الشعري؛ وذلك على أنه ليس فعلاً مساوياً، من الوجهة الأخلاقية، يستوجب قولُه التّوبة والاستغفار).

ونعود إلى مناقشة نظرية أرسطو التي أقام عليها طودوروف تعريفه الأول للأدب ؛ فنتساءل: هل يجب أن يكون الأدب صورة للواقع القائم خارج النص في المجتمع الذي يُكتب فيه. أو يُكتب عنه، أو يُكتب له ؛ أم أنه استحضار لكائنات، وأفعال، لا توجد بالضرورة في الواقع الاجتماعي خارج النص ؟ ولعل كل السؤال هنا.

ونحن نعتقد أن الأدب هو كل ذلك جميعاً. فهو مجرد نِتاج الخيال، وتشكيلات اللغة، وعطاءات اللاموجود، إنطلاقاً من موجود، ليس له - في الحقيقة - أصل من وجود. ذلك بأن الأدب لا يمكن أن يكون خيالاً محضاً، ولا واقعاً محضاً ؛ لأنه لو كان خيالاً محضاً لا يستند إلى أي واقع كان ؛ لكان بمثابة ما استغفر

منه الحريري ربّه، أو لكان كما قرّر فراي حُكمه على بعض الأجناس الأدبية السردية خصوصاً من أن طبيعتها كما تُحيل على الأدب، قد تُحيل على الكذب. وأمّا إن كان الأدب مجرد تجسيد لواقع فجّ، كما تحرص على بعض ذلك المدرسة النقدية الاجتماعية، فإنه يستحيل إلى وصف تاريخي للمجتمع ؛ إذ سيكون صورة طبق الأصل من الواقع القائم. وهذا أمر، حتماً، مشين للأدب مهين. ذلك بأن الأدب إن أسفّ إلى هذا الدَّرك الأسفل من التَّدنِّي فإنه يفقد هويته التي تنهض، من بين ما تنهض عليه، على الخيال - ولكن ليس أي خيال - وعلى الابتكار، وعلى اختلاق عوالم جديدة لا توجد في عالم الجغرافيا؛ وإنما تكون عوالم خالصة له ؛ ومع ذلك لا يكاد أحد من العقلاء إنكارها على الأدب... فواقعيته ليست تاريخية جغرافية، ولكنها قائمة على التمثل الاجتماعي للأشياء والأحياء[17].

ولذلك كان فريج (Frege) لاحظ أن النص الأدبي لا ينبغي له أن يخضع لاختبار الحقيقة حيث إنه لا هو صحيح ولا هو مزيّف؛ ولكنه خيالي[18]. وهي السيرة التي تحملنا على الاعتقاد أن الأدب الذي هو مصنَّف في سلّم الخيال الفني لا ينبغي له أن يعبّر عن الحقيقة الاجتماعية أو التاريخية بالضرورة ؛ مادام كل عقلاء النقاد يقررون أن الأدب لحمتُه اللغة وقوامه الخيال. وإلا فبمَ سيستْتَميز التاريخ عن الأدب، والأدب عن التاريخ، إذا كانت وظيفة الأدب تمثُل في وصف الحقيقة في المجتمع بكل عناصرها وأبعادها المركّبة.

وإذا كانت الجملة الروائية لا هي صحيحة، ولا هي مزيفة أيضاً ؛ وذلك على الرغم من أنها تصف حادثة ما. وتعبّر عن واقع ما ؛ فإن الجملة الشعرية لا هي خيالية، ولا هي غير خيالية أيضاً ؛ حيث إن السؤال لا يطرح إذا كانت القصيدة الشعرية في عامّتها لا تحكي شيئاً، ولا تُحيل على أي حادثة ؛ ولكنها ترتضي، في الغالب، بصَوْغ تأمل أو انطباع[19].

لكن مثل هذا الطرح الطورودوفيّ محير ؛ إذ كيف يمكن حرمان الجملة الشعرية، أو النص الشعري، من كل مقومات الخيال؟ وهل يجوز أن ينصرف مفهوم الخيال إلى النص الأدبي الذي ينهض بوظيفة الحَكْي وحده ؟ وهل يمكن البرهنة، منطقياً وعملياً، على أن الشعر لا علاقة له بالخيال ؛ وإنما هو مجرد صوغ لتأمل وانطباع ؟ وهل التأمل من قَبيل الفلسفة أم من قبيل الشّعر ؟ وماذا يقال حول نظرية أبي عثمان الجاحظ الذي كان صاغها في قوله الشهير: «والمعاني مطروحة في الطريق ؛ يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والمدني[20]؛ وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء ؛ وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرْب من النّسج، وجنس من التصوير»[21] ؟

ولمْ يتجانف أبو علي المرزوقي في مقدمته النظرية الجميلة التي كتبها حول عمودية الشعر، في كتابه «شرح ديوان الحماسة» عن سبيل أبي عثمان حين قرر وهو يتحدث عن أدبية الشعر:

«وأكثر هذه الأبواب لأصحاب الألفاظ ؛ إذ كانت المعاني بمنزلة المَعارض[22] للجواري»[23].

ثم ما القول فيما قرره جان كوهين حين ذهب، ومن قبله الشاعر الفرنسي مالارمي (Stéphane Mallarmé 1842-1898)، إلى أن «الشاعر ليس شاعراً لأنه يفكّر أو يحس، ولكن لأنه يقول. فهو ليس مبدعاً للأفكار، ولكنه مبدع للألفاظ»[24].

فلْننظر «كيف يلتقي جان كوهين، وهو ناقد من أصحاب المدرسة النقدية [الجديدة] مع أبي عثمان الجاحظ على الرغم ممّا يفصل بينهما من زمان ومكان وحضارات. فكوهين (مثله مثل الجاحظ) لا يحفل بالمعاني ؛ لأن الشاعر في رأيه شاعر لا بما يفكر أو يُحس ؛ ولكن بما يقول ؛ (...) لأن الشعر في رأيه ألفاظٌ قبل أن يكون معاني ؛ من حيث إن الفلسفة معانٍ»[25] قبل أن تكون ألفاظاً.

ولولا أننا نخشى الانزلاق إلى تناول موضوع قد لا يكون واقعاً في صلب ما كنا أزمعنا على الخوض فيه هنا ؛ لَعقدنا مقارنة، قد تكون مثيرة، بين قولَي أبي عثمان الجاحظ وجان كوهين ؛ وكيف وقع هذا الاتفاق العجيب بين المنظّريْن الاثنين: على بعد الدّار، ونأي الأعصار... ؟

ويزعم طودوروف أن مصطلح «خيال»، أو «خيال سردي» (Fiction) الذي هو مصطلح يتمتع بخصوصية حميمة، لا ينبغي له أن يتطابق مع الشعر لأن المصطلح الجنسي («Générique»)

الذي هو «التقليد» (أو «الاستحضار») يجب أن يفقد دقّة معناه فلا يعني من بعد ذلك شيئاً ذا بال ؛ ذلك بأنّ «القصيدة لا تتناول في معظم أطوارها أي حقيقة خارجية ؛ بل تجتزىء بنفسها»[26].

وأيّاً كان الشأن، فإن التعريف الأول للأدب الذي استخلصه طودوروف من كثير من المنظّرين والنقاد والفلاسفة إنطلاقاً من أرسطو إلى ريلك، يقوم على عنصر الخيال.

وأما التّعريف الآخر للأدب فينهض على منظور الجمال ؛ أي على كتابة شيء يُعجب الناس حين يقتنعون بأنه جميل حقاً. لقد كان الجمال في النقد الكلاسيكي ينهض على ضرورة نفعية هذا الجمال والامتزاج به، أو الاندماج فيه ؛ ولكن هذا المفهوم تغيّر إنطلاقاً من القرن الثامن عشر فأمسى «الجمال» (le Beau) يعرَّف بطبيعته غير النفعية. وحول هذا الصدد كتب الناقد الألماني كارل فيليب موريتز (1757-1793) (Moritz) زاعماً: «أنّ الجمال الحق يتجلّى في الشيء الذي لا يعني إلا نفسه، ولا يعين إلا نفسه، ولا يحتوي إلا نفسه ؛...»[27]. وركْحاً على مقولة موريتز فإن الفن لا يمكن أن يعرَّف إلا إنطلاقاً من مفهوم الجمال.

فكأن الأدب هو اللغة غير الارتفاقية ؛ أي اللغة التي توظَّف من أجل جمال نفسها ؛ لا من أجل أن تعبّر عن شيء، أو تحيل على شيء. فقيمة الأدب في قيمة لغته. وقيمة لغته تمثُلُ في عدم اكتسابها صفة الارتفاقية المعبرة عن غاية ما. ولعلّ ذلك ما يعبر عنه الشاعر الألماني فريدريش نوفاليس (Novalis)

(1772-1801) في شيء من التطرف فيقرر أن الأدب إنما هو «تعبير من أجل التعبير»[28].

والحق أن الأدب كان لايزال، في أوائل القرن الثامن عشر، يعني الثقافة العامة لشخص ما؛ فكانت دلالته تنصرف إلى معاني العلم، والثقافة، وربّما إلى كل ما كان له صلة بالأديب، والمعارف العامة والثقافة الموسوعية. ولعل ذلك يُفهم من بعض قول فولتير (Voltaire, François Marie Arouet, 1694-1778) في الناقد والشاعر الفرنسي شابلان (Chapelain, Jean 1595-1674) بأنه كان له أدب لا حدّ له[29].

«وإذن، فالأدب كان لايزال يعني، في مبتدإ القرن الثامن عشر، المعارف العامة، والثقافة الموسوعية. وكأنه كان يعني لدى الغربيين ما كان يعنيه لدى العرب في القرون الأولى للهجرة. وببعض ذلك يتبيّن لنا أن العرب سبقوا الغرب إلى تمثّل الأدب من حيث هو كتابة تختص بنتاج الخيال، وتقوم على الإبداع الخالص»[30] الذي قِوامه اللغة المعبِّرة، والكتابة المتأنّقة.

ولعل من أمثل التعريفات التي يمكن أن يستنيم إليها المرءُ حول مفهوم الأدب، ولو على هون ما، ذلك التّعريف الذي اقترحه عالم الاجتماع الفرنسي مارسيل موص (Marcel Mauss 1873-1950)، وهو: «بمجرد وجود جهدٍ لتأنيق القول؛ وليس مجرد القول فقط: يوجد جهد أدبي»[31]. فكأن تكلّف بذْل الجهد في تأنيق اللفظ، وتجويد القول؛ هو من أسس أدبية الأدب، أو صفة

من صفاته على الأقل. وأعتقد أن الفرْق بين الكاتب وغير الكاتب بعض هذا ؛ مع ما نعلم، أثناء ذلك، مع أنّ الكاتب حين يشتدّ ساعدُه، ويقوى عوده في الكتابة فيغتدي كاتباً محترفاً ؛ قد يُمسي شبه غني عن هذا الشرط الذي يشترطه موص على الكاتبِين ليكونوا أدباء ؛ حيث تغتدي حالهُمْ لدى الهَمّ بالكتابة كحال الخطيب العربي الذي كان أبو عثمان الجاحظ يتحدث عنه في النصف الأول من القرن الثالث للهجرة: «فما هو إلا أن يصرف وهْمَه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد ؛ فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً... »[32]. وإذن، فحتّى هذا الشرط الذي ساقه موص لتعريف الكتابة الأدبية ليس على شيء ؛ وهو يتمحّض للكتّاب المبتدئين أكثر مما ينصرف إلى الكتّاب المتألّقين المتمرّسين.

شفوية الأدب

إن ماهية الأدب لا ينبغي أن ينطلق تصوُّرها من الأدب المكتوب وحده ؛ بل علينا أن نبحث في أصل الآداب التي هي الرواية، والشفوية. والأدب الشفوي لا يعني بالضرورة الجهل بالكتَاب ؛ بمقدار ما قد يعني تكريس دأب من الثقافة، وترسيخ تقليد من الحضارة التي تُؤْثر التعامل بالصوت أكثر مما تحب التعامل بالرقم. وليست هذه السيرة مقصورة على التقاليد الأولى لسيرة الأدب العربي قبل الإسلام حيث نلاحظ أن الشعر والأمثال

والألغاز والحِكَم والأقوال المقتضبة والخُطب الموجزة عُرفت في ذلك الأدب، وحُفِظَ كثيرٌ منها بنصّه، أو بنص قريب من أصله، بفضل الرواية الشَفوية وتلقّي الرجال عن الرّجال. فهي نصوص قامت على الشفوية الخالصة ؛ وذلك على الرغم من أن الكتابة كانت شائعة في حواضر الجزيرة مثل مكّة، ويثرب، والطائف وغيرها... فلم يكن الشعراء يقيّدون أشعارهم بالكتاب إلى عهد جرير الذي أصبح له غلامٌ يكتب عنه، كما نفهم ذلك من إشارة للبغدادي أوردها في «خزانة الأدب»؛ وإنما كان لهم رواة ينقلون عنهم أشعارهم ويروّجونها بين المتلقّين. من أجل ذلك لا نرى أية أفضلية أو امتياز للأدب المكتوب على الأدب الشفوي. وحتّى النصوص الدينية كانت تقوم في أصل التلقّي والتّلقين على النظام الشفوي[33].

ونجد هذه الظاهرة نفسها تتكرر لدى الغاليّين (Les Gau-lois) حيث يزعم جان بريسير أن الأدب الشفوي لا ينبغي له أن يعني بالضرورة الجهل بالكتابة حيث إن أهل بلاد الغال كانوا يُؤْثرون الرواية الشفوية على الكتاب[34].

من أجل ذلك يذهب جان بيسير إلى أن القول الجميل ليس بالضرورة مرتبطاً بالكتابة[35].

أدبيّة الأدب

لقد خاض النّاس في تعريف أدبية الأدب أكثر ممّا خاضوا

في تعريف الأدب نفسه الذي يظل، في كل الأحوال، أيسر تعريفاً (مع إقرارنا بصعوبة الاتفاق على تعريف للأدب جامع مانع) من أدبية الأدب. ولقد كان النقاد العرب القدماء حاولوا أن يخوضوا في هذه المسألة وأطلقوا عليها إطلاقات أخرى غير مصطلح «الأدبية» أو «Littérarité»[36]؛ فقد ألفينا أبا الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت. 322هـ - 934م). يطلق على شعرية الشعر «حُسْن الدّيباجة» حين قرّر أن «الشعر هو ما إنْ عُرِيَ من معنىً بديع، لم يَعْرَ من حُسْن الدّيباجة. وما خالف هذا فليس بشعر»[37]. وقد كان محمد بن سلام الجمحي استعمل، نقلاً عن رواة مجهولين، لأول مرة مصطلح «الديباجة»؛ وذلك حين قرر في معرض حديثه عن شعر النابغة الذبياني: «كان أحسنَهم ديباجة شعرٍ، وأكثرَهم رونقَ كلامٍ»[38]. فهنا نجد الأدبية (الخصائص الفنية الجميلة التي يلتذ لها سمْع المتلقّي حين يسمع شعراً، أو يقرأ أدباً...) تمثُل إمّا في الديباجة، أو الرونق ؛ وكلتا الصّفتين تنصرف إلى قبيل اللّفظ لا إلى قبيل المعنى.

ولعل رومان ياكبسون أن يكون من أوائل من تناول مفهوم الأدبية تناوُلاً منهجياً من المنظّرين الغربيين وذلك حين كتب مقولته الشهيرة في عام 1921: «إن موضوع الدراسة الأدبية، ليس هو الأدب كله ؛ وإنما هو أدبيته (Litiraturnost)؛ أي ما يجعل منه عملاً أدبيّاً»[39]. ونُلفي قريماس وكورتيس يعلّقان على هذه المقولة بأن ياكبسون كان يريد إلى «ما يسمح بتمييز ما هو أدبي، ممّا هو غير أدبي»[40].

غير أن السؤال المحيّر الذي يمكن أن يُلقَى حول مقولة ياكبسون، وحتى حول تعليق قريماس وصاحبه، هو كيف يمكن اهتداءُ السبيل إلى هذه الأدبية ؟ وما المعايير العلمية الصارمة التي تجعلنا نقرأ عملاً أدبياً فنسلّم جميعاً بأدبيته، ولا نسلّم بأدبية عمل آخر ؟ وكيف يمكن تأسيس هذه المعايير إن لم تكن قد أسِّست بالفعل ؟ وهل يمكن، أثناء ذلك، وضع هذه المعايير المؤسَّسةِ أمام الناس بحيث لا يختلفون إذا أقدموا على قراءة عمل أدبي ما ؟

والحقّ أن ياكبسون كان اجتهد في الإجابة عن بعض المساءلات التي تساءلناها ؛ وذلك حين قرّر أن الشعرية[41] (وهي في رأينا لا تختلف، أو لا تكاد تختلف، عن الأدبية) «تتجلّى في كون الكلمة تُدرك بوصفها كلمةً وليست مجرّد بديل عن الشيء المسمَّى، ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلّى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكْلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع ؛ بل وزنُها الخاصّ وقيمتها الخاصة»[42].

فإذا كان هذا هو كلام ياكبسون حول الشعرية (ولا نريد هنا إلى ما اقترحنا أن يطلق عليه «الشعريات»...) - التي زعمنا أنها ذات صلة بالأدبية التي نحن بصدد مناقشة مفهومها لدى العرب والغربيين - فمن الأولى أن نُحيل القرّاء على المقدمة الطويلة التي كتبها ابن طباطبا[43] الذي تناول مسألة الشعرية

منذ أحد عشر قرناً بتألّق عجيب ؛ فذلك أدنى إلى أن يكون أدسم لهم معرفة، وأدقّ تمثلاً لديهم لهذا المفهوم.

ويمكن أن نتصوّر إمكان إدراك هذه الأدبية مثلما نتصوّر درجة، أو درجات، الفنّية في لوحة زيتية ؛ فهل يمكن أن نخط معايير صارمة نتّفق عليها سلفاً قبل تأمل لوحة زيتية ما ؟ وهل يجوز أن نزوّد الذي يزْدارُون معرضاً لرسام يقيمه بمجموعة من القواعد والأسس كيما يستطيعوا، بواسطتها، قراءةَ ما كان يريد إليه الرسّام حقاً وفعلاً ؟

فهذه الأدبية تمثُلُ في العمل الأدبي باختلاف الأذواق والثقافات والرُّؤى والإديولوجيات وهلمّ جرّاً من العناصر والقيم ووسائل الإدراك الفني مما يتسلّح به المتلقي قبل الإقدام على مشاهدة مجموعة من اللوحات الزيتية.

ويمكن أن تنزلق الذاتية إلى تحديد الأدبية مثل عناية قبيلة بأشعار شعرائها دون العناية بأشعار الشعراء الآخرين ؛ فيشبّ الأطفال على تمجيد الأدبية في أشعار قبيلتهم دون الإعجاب بأشعار الشعراء الآخرين ؛ حتى ولو كانت أجمل منها جمالاً، وأرقى قيمة فنية لدى النقّاد ؛ ولذلك قال أحد الشعراء الخبثاء هاجياً قبيلة بني تغلِب لِمَا رأى من اشتغالها بمعلّقة عمرو بن كلثوم:

ألهى بني تغلِبٍ عن كلّ مكرُمة قصيدةٌ قالها عمرُو بنُ كُلثومِ

فهل يمكن أن نتمثّل بعض هذه الأدبية إنطلاقاً من هذا

التمثّل الذاتي للأمور ؟ أم نتمثلها كما كان يتمثلها النقّاد المحترفون الذين كانوا يرون أنهم وحدَهم هم الذين يحددون جمالية الشعر، وأدبية الأدب ؛ كما يقرر ذلك ابن سلام الجمحي: «وللشعر (ولم يكن الأدب يومئذ لدى العرب إلا جنس الشعر، أساساً) صَناعةٌ (بفتح الصّاد) وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصّناعات»[44].

فهل هذه الصّناعة - إدراك الأدبية في أي عمل أدبي - لا يعرفها إلا أهلُها ككل صناعة أخرى ؟ أم الأدب نصوص تدرَك بالذوق لا بالصّناعة ؟ أم أن أدبية الأدب تخضع لمعايير تتغيّر بتغيّر الزمان والمكان ومستويات المتلقّين ومقادير محصولهم من الثقافة والفن، ودرجات تربية أذواقهم التي تصهرها عوامل خارجية وداخلية بحيث تختلف من متلقٍّ إلى آخر ؟ كل هذه الأسئلة تبدو مشروعة الطّرح.

ذلك وإننا تعمّدنا عدم استخلاص خلاصة من هذه المقالة حتّى نذر البحث مفتوحاً للدارسين ؛ فكأن هذه المقالة لمّا تنتهِ ؛ وكأنّها مفتوحة لاستمرار القول فيما تناولت... فذلك، ذلك.

الهوامش

1) Cf. Robert Escarpit et autres, Littérature et genres littéraires, larousse, Paris, 1978.

2) نشرته دار المعارف بمصر، 1958.

3) م.س.ص. 22.

4) ينظر م.س.، ص. 23 وما بعدها.

5) ينظر عبدالملك مرتاض، نظرية، نص، أدب، في كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، 1. 255-293، جدة، 1990)؟.

6) T. Todorov, La notion de littérature, Seuil, Points, paris, 1987.

7) T. Todorov, Encyclopædia universalis, poétique.

8) ينظر عبدالملك مرتاض، م.م.س، ص. 287.

9) كان فراي يكتب بالإنجليزية، لا بالفرنسية. ولقد استطاع أن يبلور هذا المنظّر ذو الصيت العالمي جملة من القضايا المتمحّضة للأدب والنقد. وكان يُعنى بالتأسيس للقضايا المركزية مثل التنظير لوظيفة النقد، ونظرية الأجناس الأدبية، وطبيعة الأساطير. ولعل نجمه بدأ يتألق إنطلاقاً من الدراسات التي كتبها عن الشاعر الإنجليزي ويليام بلاك (1757-1827)، ثم عن الشاعر الإنجليزي العالمي الصيت شيكسبير وميلتون. إنّ الذي يعمد إلى مثل هذه النصوص الكبيرة يعيد قراءتها بذكاء وبراعة لهو ناقد كبير حقاً. لقد عمد فري إلى تناول التّوراة بما هي نصوص أدبية أيضاً.

10) ظهر كتاب «ما الأدب» ؟ (Qu'est-ce que la littérature ?) الذي ترجمه إلى العربية، فيما بعدُ، غنيمي هلال، عام 1947 بباريس. ويبدو أنّ جان بول سارتر (Jean-Paul Sartre) دوّن فيه تأمّلاته إنطلاقاً من تجربته في الكتابة الأدبية مثل روايته «دروب الحريّة» (Les Chemins de la liberté)، ومثل مسرحيّته التي كتبها بعنوان: «الذباب» (Les Mouches) إلخ.

11) Cf. T. Todorov, La notion de la littérature, p. 12.

12) ترجم الغربيون، ما ترجمه العرب تحت «كتاب الشّعر» لأرسطو تحت مصطلح: «La poétique». وأرسطو لم يقصد إلى الشعر من حيث هو نتاج فيكون ما كتب مترجَماً تحت عنوان: «كتاب الشّعر»؛ ولكنّه أراد إلى القواعد والنظريات التي يمكن أن تتحكم في هذا الإبداع الفني الجميل. أما ترجمة النقاد العرب المعاصرين لفظ «La poéticité» بمصطلح «الشعرية» فليس، في رأينا، بشيء. (ينظر مثلاً كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987). ذلك بأن «الشعرية» (La poéticité) يجب أن تنصرف دلالتها إلى ما يكون في الشعر من الصفات الشعرية التي ترقى به إلى المستوى الفني المطلوب ؛ فالشعرية تقترب دلالتها من الأدبية. من أجل ذلك اقترحنا ترجمة هذا المفهوم (وقياساً إلى قولهم «لسانيات» الذي يقابل المصطلح الأجنبي «Linguistique» بمصطلح «شعريات»؛ حتى لا تلتبس النظرية بالجمالية.

13) Cf. Aristote, (Poétique, 1447a) in Todorov, ibid.

14) Cf. Id.

15) الحريري، المقامات (الخاتمة).

16) Cf. Frye, in Todorov, op. cit., p. 13.

17) لقد ظهر كتاب في فرنسا أسهم في تأليفه جملة من النقاد منهم رولان بارط، وعنوانه: «الأدب والواقع».

18) Op. cit.

19) Id.

20) أصل عبارة الجاحظ في النصّ الذي حقّقه الأستاذ عبدالسلام هارون: «والبدوي والقروي [والمدني] » مقابل قول الجاحظ: «العجمي والعربي». وإنّا لا ندري كيف يقتحم لفظ ثالث فيعزى إلى شيخ كتّاب العربية ؛ مع أنه في كل هذه الفقرة يقيم كلامه على تقابل لفظين اثنين لا على ثلاثة ؟ من أجل ذلك آثرنا إثبات لفظ «والمدني» الذي يجب أن يقابل لفظ «البدوي». وإلا فعلينا أن نوجد لفظاً ثالثاً في الجملة التي سبقت هذه بحيث نجعل الجاحظ يقول: «العجمي والعربي و...» حتى يتلاءم الازدواج مع قوله المزعوم: «والبدوي والقروي والمدني».

21) الجاحظ، الحيوان، 3. 131-132. هذا وقد ألفينا ابن رشيق المسيلي الميلاد، القيرواني الدّار ينطلق من مقولة الجاحظ أكثر من مرّة ؛ ومن قوله: «وأكثر النّاس على تفضيل اللفظ على المعنى، سمعت بعض الحذاق يقول: قال العلماء: اللفظ أغلى من المعنى ثمناً، وأعظم قيمة، وأعزّ مطلباً ؛ فإن المعاني موجودة في طباع الناس، يستوي الجاهل فيها والحاذق ؛ ولكن العمل على جودة الألفاظ، وحسن السّبْك، وصحّة التّأليف»، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1. 127. وليت شعري لِمَ لم يورد ابن رشيق قول الجاحظ ويستريح ويُريح ؟

22) يريد الشّيخ بلفظ المعَارض، هنا، إلى الحلّة الجميلة التي ترتديها الجارية قبل أن تعرض.

23) المرزوقي، مقدّمة شرح ديوان الحماسة، 1. 6-7.

24) Jean Cohen, Structure du langage poétique, p. 42.

25) ينظر عبدالملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص. 6-18، دار الحداثة، بيروت، 1986.

26) Todorov, Op. Cit., p. 13-14.

27) Ibid., p. 15.

28) Id.

29) Cf. R. Escarpit, Qu'est-ce que la littérature ? in Littérature et genres littéraires, p. 7.

30) عبدالملك مرتاض، م.م. س.، ص. 288.

31) M. Mauss, in Jean Bessière, La genése des littératures, p. 18.

32) الجاحظ، البيان والتّبيين، 3. 25، تحقيق حسن السّندوبي.

33) J. Bessière, Op. Cit.

34) Id.

35) Ibid.

36) لم يُنشأ هذا اللّفظ في اللغة الفرنسية إلا عام 1965. ويبدو أننا لا نصادف لفظ «الأدبية»، بهذا الاستعمال الصريح في اللغة العربية، إلا في العشرين عاماً الأخيرة من القرن العشرين، وذلك في غياب التأريخ لألفاظ العربية ومصطلحاتها.

37) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص. 24، تحقيق عبدالعزيز المانع، الخانجي، القاهرة (د.ت).

38) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 1. 56. تحقيق محمود محمّد شاكر.

39) Michel Arrivé, la sémiotique littéraire, p. 134 ; Greimas et Courtès Sémiotique, Littérarité.

40) Ibid.

41) يُطلق على «الشعرية» الصديق محمد الولي (الشاعرية)؛ وليس هذا بشيء؛ لأن مثل هذا الإطلاق ينصرف إلى الشاعر الذي يقول، وإنّما المراد الشعر الذي يقال. (تراجع ترجمته لشعرية ياكبسون: «قضايا الشعرية». نشر طوبقال، الدار البيضاء، 1988).

42) ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ص. 19. ويمكن الرجوع إلي كتاب ياكبسون الذي يبدو أنه لمّا ينقل إلى العربية والذي عنوانه: «ثمانٍ قضايا حول الشعرية».

43) ينظر كتابه عيار الشعر.

44) الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 1. 5.

* * *

المغايرة والاختلاف

دراسة في

التفكيك

شجاع مسلم العاني

يعد الباحث «د. علي الشرع»، الناقد العربي السعودي «عبدالله الغذامي» أول من أشار إلى التفكيك في كتابه المعروف «الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية - قراءة لنموذج إنساني معاصر»(1) الصادر عام 1985م، كما يعد الباحث أن ما ورد لدى الغذامي عن التشريحية، هو من قبيل العموميات التي كان الوسط الثقافي العربي، يتقبلها آنذاك(2).

والقارىء لكتاب الخطيئة والتكفير، يجد أن الناقد يطلق على منهج «ديريدا» مصطلح «النحوية»، ويشير إلى أن «فكرة النحوية» تذكرنا بالإمام عبدالقاهر الجرجاني و«دعوته» إلى النظم وهو تضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جمالياتها بعيداً عن قيد المدلولات على حد تعبيره. وسيعود الناقد إلى إشارته الأولى هذه ، إلى الشبه بين عبدالقاهر الجرجاني وجاك ديريدا في مفهوم «الاختلاف»، في كتبه اللاحقة، سيما كتابه «المشاكلة والاختلاف» - قراءة في النظرية النقدية العربية «بحث في الشبيه المختلف» والذي سيكون واحداً من الأبحاث التي سيناقشها بحثنا هذا .

وفضلاً عما أسماه الناقد بـ (فكرة النحوية) أشار إلى عدة

مفهومات أخرى لصيقة بالمنهج التفكيكي أو التشريحي، ومنها «الأثر»[3] الذي كرس له بضع صفحات، وعده بديلاً للإشارة عند دي سوسير، كما أطلق مصطلح «التكرارية» على ما اصطلح عليه فيما بعد بـ «التناص» وعدها وحدة في نظرية «ديريدا» وبها يلغي «وجود حدود بين نص وآخر»[4].

واكتفى الناقد «الغذامي» من الحديث عن «الكتابة والاختلاف» بعبارة سريعة ومختصرة هي قوله «والكتابة هنا تقف ضد النطق، وتمثل عدمية الصوت، وليس للكينونة عندئذ إلا أن تتولد من الكتابة، وهي حالة الولوج إلى لغة الاختلاف والانبثاق من الصمت»[5].

وإذا كان الناقد قد خص «الأثر» بحديث أكثر إسهاباً من غيره فإنه كان - والحق يقال - مضطرباً في حدّ هذا المفهوم ، فهو تارة بديل (الإشارة) لدى دي سوسير، وتارة أخرى «التشكيل الناتج عن الكتابة»[6] وهو تارة ثالثة «لغز غير قابل للتحجيم ، ولكنه ينبثق من قلب النص كقوة تشكل بها الكتابة»[7]. كما أنه سابق على النص ولاحق له ومحاين له[8]. وفي عبارة الناقد «وأحسبه هو (سحر البيان) الذي أشار إليه القول النبوي الشريف»[9] ما يدل على هذا الاضطراب بصورة واضحة.

والغريب في الأمر، أن الناقد الذي قدّم هذه الإشارات السريعة في كتابه الأول الصادر عام 1985م، لم يؤسس نظرياً لدراسته التي اشتق عنوانها من التشريح، وأعني كتابه (تشريح

النص - مقاربات تشريحية) بل قدّم لدراسته بحديث نظري عن الحداثة ورؤيته لها بعنوان «بين يدي الخطاب - الحداثة وإشكالية الرؤية»[10] محاولاً تصييد الدلالة في العديد من النصوص، التي نظر إليها وكأنها نص واحد، منسجم ومتجانس من حيث الرؤية والدلالة.

إن تحليل النص، على وفق مستوياته الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، أو على وفق بعضها ، فهم لدى بعض النقاد على أنه التفكيك أو التشريح بعينه، فقد أصدر الباحث الجزائري «د. عبدالملك مرتاض» كتابين ، اشتغل فيهما على تحليل هذه المستويات ، ولكنه اتخذ مصطلح التفكيك أو التشريح، عنواناً ثانياً لكل من الكتابين، والأول هو بنية الخطاب الشعري - دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، للشاعر عبدالعزيز المقالح، الصادر عام 1986. أما الكتاب الثاني، فقد خصصه لدراسة نظم السرد في قصة من قصص «ألف ليلة وليلة» هي قصة «حمال بغداد» وقد وضع عنواناً ثانياً للكتاب هو «دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد» الصادر عام 1989م .

وبرغم ما شهدته الصحافة الأدبية العربية[11] من حديث عن هذا المنهج في أطره النظرية ، فإنه تطبيقياً ظل في منأى عن التطبيق الدقيق . في النقد العربي الحديث بكل آلياته وإجراءاته، وكما هي في أصوله الغربية .

ويبدو أن العقل العربي ليس على استعداد لقبول هذا المنهج

بحرفيته إذ إنه يعني - بحرفيته هذه الهدم[12] لدى كل من أنصاره وخصومه على السواء. وليس أدل على ذلك، من أن غير ناقد، يعمد إلى تكييف هذا المنهج وإجراءاته بما ينسجم وهذه العقلية أو ينسجم مع الموروث العربي القديم، وما في هذا الموروث من نظرات ومفاهيم تقترب بقدر وآخر من هذا المنهج . وهكذا فعل ناقد عربي هو «بسّام قطوس»[13] في دراسته لقصيدة «تنويمة الجياع» للشاعر العربي الأكبر «محمد مهدي الجواهري» حين عمد إلى دراسة المفارقة الساخرة القائمة على التناقض الظاهري في القصيدة، بينما أعلن الناقد مالك المطلبي صراحة عن تخليه عن الهدف الأيديولوجي (الحقيقي)[14] للمنهج، واقتصاره على استخدام إجراءاته، لا لتهديم المركز أو نقضه بل للإمساك به وتثبيته.

ولقد أشار «أدونيس» إلى هذه الظاهرة لدى الأنتلجينسيا العربية ، وأعني هيمنة النظم المعرفية الأصولية على صعيد المؤسسة والسلطة، بسبب الترهين المتواصل لدى هذه الأنتلجينسيا للماضي، الذي يعزوه إلى الافتقار إلى الجرأة في هدم هذا الماضي وتفكيكه ومواجهته «مواجهة تحليل ونقد وتفكيك»[15] بحيث وجد العرب أنفسهم، وبعد أربعة عشر قرناً، وكأنهم يتحركون على مسرح يعيد التاريخ فيه نفسه على حد تعبير الشاعر.

على أننا واجدون على الضد من ذلك، عدداً يسيراً من النقاد العرب، على رأسهم أدونيس نفسه، والناقد كمال أبو ديب، ممن استخدموا التفكيك باسم الحداثة والحداثوية - كما أشار

د. علي الشرع[16] وأفادوا من أيديولوجية التفكيك في الانقضاض على المراكز السوسيوثقافية والسياسية العربية، دون الحاجة إلى الاستخدام المنظم لتقنيات هذا المنهج لدى منظريه سيما رائدة «جاك ديريدا»، والحقيقة أن أدونيس، وفي العديد من دراساته التي خصصها لنقد (الحداثة العربية) أشار غير مرة إلى ضرورة هدم النظام المعرفي القائم بأكمله. وأن هدم هذا النظام والانشقاق عنه، لا يمكن أن يتما إلا عبر «الجهر بتفكيك هذا النظام وتجاوزه... الجهر بنهاية المطلق . دون هذا الجهر والسير فكرياً بمقتضياته، لا يمكن... أن يكون في المجتمع العربي حداثة ولا فكر حديث»[17].

ولكي نقدم صورة واضحة لهذا المنهج في النقد العربي الحديث، لابد من الوقوف على المفاهيم الأساسية لهذا المنهج وآلياته وإجراءاته. وقد عرف عن ديريدا رائد هذا المنهج الذي لاقت آراؤه رواجاً لدى بعض النقاد الأمريكيين وبخاصة باول دي مان، وهارولد بلوم، وجيفري هارتمان، وهللس ميلر - أنه يعمد إلى استراتيجية جديدة في القراءة من شأنها تجزئة الألفاظ والفرضيات والحجج التناقضية التي تنطوي عليها هذه الألفاظ والفرضيات، ويهدف... من ذلك إلى تفكيك تقليد الميتافيزيقا الغربية بأسره... وما ينطوي عليه الزعم بوجود معنى موحد له هوية أو تطابق ذاتي.

ولكي يهدم ديريدا الميتافيزيقا الغربية، والتمركز المنطقي الذي عرفته الحضارة الغربية وخطابها الخاص بها، الخارج من

قاموس خارج بدوره من اللاهوت مباشرة ، فإنه يدفع هذا الخطاب وما عرف به من مفاهيم «الأصل» و«الهوية»، باتجاه الاختلاف الذي يعدل من أجله المفردة الفرنسية. التي تدل عليه ، وبالتضاد مع الأزواج المفهومية أو المفاهيم المزدوجة التي يتمحور حولها الفكر الغربي والتي تحيل إلى طوابق وعلاقات متراتبة... يقترح ديريدا ويدفع إلى العمل سلسلة من الكلمات مزدوجة المعاني تحمل في ذاتها قوة على الخلخلة والتفكيك، عملت الميتافيزيقا على الحط من أحد معانيها دائماً[18] ولعل استخدام هذه الألفاظ المتضادة في المعنى وما تعود عليه من قراءة للخطاب الغربي، هو ما دفع وليم راي صاحب كتاب " المعنى الأدبي " إلى إطلاق مصطلح «النقد الجدلي»[19] على هذا النقد. ولفهم معنى الاختلاف لابد من العودة إلى «دي سوسير» الذي يرى أن المعنى، معجمي وتركيبي ينبع منه، أي من الاختلاف الفوينماتي، وعلى سبيل المثال فإن لفظة (قارب) كما يقول «تيري إيغلتن» تعطينا المفهوم أو الشيء المعبر عنه (قارب) لأنها تفصل نفسها عن الإشارة اللغوية (خندق) وعن ملايين الإشارات الأخرى في اللغة . فالمعنى هو حاصل الفرق بين إشارتين، ولكنه، أيضاً، حاصل الفرق بين مجموعة من إشارات أخرى، معطف وخبر وسهم إلخ... ويضيف «إيغلتن» إلى ذلك قوله إن المعنى غير موجود في الإشارة اللغوية مادام معنى الإشارة اختلافها عن الأشياء الأخرى، فإن معناها أيضاً وبتعبير آخر غائب عنها ، المعنى إذا شئت مبعثر ومنتشر عبر كل سلسلة الإشارات وليس من السهولة

تثبيته فهو ليس موجوداً بصورة كاملة في أية إشارة لوحدها، بل إنه يمثل حالة من الوجود والغياب المستمرين[20] وعن طريق هذه الاستراتيجية الجديدة في القراءة، التي تسدد ضربة قاتلة للنظريات التقليدية في المعنى ينتج (الأرجاء) الذي يشير إليه الفعل «يختلف»... ففي الوقت الذي يشير إلى التمييز أو عدم التساوي، أو التفرد... يعبر من ناحية أخرى عن تداخل العوامل المؤثرة في عملية التأخر أو التباعد... أو الإطالة التي تؤجل المعنى حتى (فيما بعد)... أي ما هو ممكن ولكنه غير ممكن في الوقت الحالي[21].

وتأسيساً على كل ذلك، فإن قولنا، على سبيل المثال «ضرب محمد زيداً» هو جملة تامة المعنى يصح السكوت عليها، من وجهة نظر اللغويين التقليديين، لكنها لا تعود مع ديريدا والتفكيكيين كذلك، إذ لا يتضح معنى الفعل (ضرب) فوراً، بل يعلق بانتظار إشارات أو ألفاظ أخرى، إذ يمكن أن تكون الجملة السابقة «ضرب محمد زيداً مثلاً في الكرم» أو «ضرب محمد زيداً في أهم مشروعاته التجارية» وما يعنيه كل هذا، يقول «إيغلتن» هو أن اللغة مسألة أقل ثباتاً مما تصورها التركيبيون الكلاسيكيون[22].

ومن المفردات مزدوجة المعنى الأخرى التي استخدمها دريدا (الأثر) التي تشير إلى امّحاء الشيء وبقائه قائماً في الباقي من علاماته، فيكون تبعاً لهذا بمثابة القناة التي ترتبط بالنصوص والعلامات السابقة، والتيه في علامات جديدة.

إن كل عنصر في اللغة لا يتمتع بحد ذاته بقيمة، وإنما يستمد قيمته مما يميزه ويوجهه داخل نسق من التعارضات «ولما كان كل عنصر يتحدد بعلاقته بالعناصر الأخرى ويشاكله في تكميلها، فيجب أن تكون لعبة الاختلافات هذه التي تؤسسه (محلة) فيه من قبل... وهذا ما يدعوه ديريدا «بالأثر ...» ويعرفه كما يلي «إن كل عنصر يتأسس انطلاقاً من الأثر الذي تتركه فيه العناصر الأخرى في السلسلة أو النسق... عبر لعبة الآثار والاختلافات والإحالات المتبادلة تنشأ تفضية... ومسافة وانزياحات وفواصل... وهذا النسيج... يدعوه ديريدا... الكتبة أو وحدة الكتابة وعنصرها نسيج يرينا أن ثمة في كل شيء كتابة بما في ذلك الكلام المنطوق»[23]. ومن هنا فإنه إذا كان الكلام هو الجوهر والأولي والأصيل في الحضارة الغربية من أفلاطون حتى شتراوس، وإذا كانت الكتابة هي (العقار) بمعنى السم، فإن الكتابة لدى ديريدا تصبح هي الأصل والجوهر، وهي (العقار) لا بالمعنى الذي أراده أفلاطون في حواره مع (فيدروس) وإنما، على الضد من ذلك، بمعنى (الشفاء). وهكذا يقلب ديريدا المركزية الصوتية من خلال المفردة المتضادة العقار أو «الفارماكون»[42].

وعلى وفق هذه الاستراتيجية الجديدة في القراءة فإن (الملحق أو الزيادة أو الهامش) الذي يشير إلى ما نضيفه سداً لنقص أو تطفلاً على المتن. يصبح ذا فعالية عالية بحيث يقلب نظام ما يضاف إليه ويحل محله أحياناً. ومن المعروف أن ديريدا طبق هذا الاستراتيج في قراءته لفرويد، فأرانا أنه... «أي نص

فرويد على أهميته لا يضم مفردة أساسية واحدة ليست مشتقة من القاموس الميتافيزيقي»[25].

وإذا أكتفي بهذا العرض السريع للأطر النظرية للمنهج التفكيكي في النقد، أود أن أشير إلى أنني أستوحي عنوان هذا المقال من النقود التطبيقية في النقد العربي الحديث التي أفادت منه - أي المنهج - كما أنني سأكتفي بعرض أو دراسة ثلاثة نماذج كنت قد أشرت لها في بداية هذا البحث، وأول هذه النماذج الثلاثة دراسة الناقد كمال أبو ديب المطولة الموسومة بـ «الحداثة، السلطة»، النص، وثانيها دراسة الناقد مالك المطلبي «بنية البياض قراءة في المملكة السوداء» المنشورة في كتاب (مرآة السرد - قراءة في أدب محمد خضير، أما الدراسة الثالثة فهي كتاب الغذامي (المشاكلة والاختلاف - قراءة في النظرية النقدية وبحث في الشبيه المختلف).

يقدم الناقد أبو ديب المقالة بملاحظة منهجية، يميز فيها بين الحداثة والحداثوية، معرفاً الحداثة بأنها في أبسط صورة لها وعي ضدي للزمن، ووعي ضدي للذات في الزمن ثم يضيف الناقد بأنها - أي الحداثة تعني بوصفه التغيير حركة تقدم إلى أمام، وكل تقدم إلى أمام يعني انفصاماً عن الماضي، وكل انفصام عن الماضي يعني التوتر والقلق والمغامرة «ومن هذا الوعي الضدي للزمن، يأتي كون الحداثة، أبداءً رفض واعٍ....، فإذا تعي الحداثة نفسها في إطار الزمن، فإنها تصبح علاقة لا بالماضي

فقط، بل الآخر، الآخر بما هو عالم قائم، متشكل، جاهز للأجوبة، مكتمل اللغة، في سلام مع نفسه ومع العالم، والحداثة اختراق لهذا السلام مع النفس، ومع العالم، وطرح للأسئلة القلقة التي لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية، بقدر ما يفتنها قلق التساؤل وحمى البحث. الحداثة هي جرثومة الاكتانة الدائبة القلق المتوترة، إنها حمى الانفتاح».

بعد هذا التقديم النظري، الذي لا يشير من قريب أو من بعيد إلى التفكيك يعمد الناقد والباحث إلى كشف تجليات ومظاهر الحداثة في أعمال عدد من الحداثيين العرب سيما الشعراء، كالبياتي والسياب وأدونيس وصلاح عبدالصبور وخليل حاوي وأحمد عبدالمعطي حجازي، ومحمود درويش مكتفياً بإشارات عابرة إلى بعض الروايات العربية (كالسفينة) لجبرا إبراهيم جبرا.

الحداثة العربية تبدأ إذن لدى الناقد، منذ الخمسينات من هذا القرن، بل ومنذ أن كتب السياب والبياتي قصائدهما الحرة الأولى، وتبدو هذه الحداثة وتتجلى في انقطاعها المعرفي أو قطيعتها مع سلطة النموذج، وسلطة الانغلاق بكل أشكاله، انغلاق النص والانغلاق على الآخر، والانغلاق على النوع الأدبي وسلطة الشكل - الطقس. ويخلص الباحث إلى نتيجة يضعها

في صيغة سؤال «هل يمكن القول إذن إن مسار الحداثة في الكتابة العربية يتشكل في تناسب طردي، وتناسب عكسي. وهكذا زادت حدة انكباب المبدع على النص وتفجيره من الداخل، وكلما ضاق أفق الحرية في العالم الخارجي تنامى بعد الحرية في التعامل مع النص من الداخل»[26] وكأني بالناقد الذي يأخذ على المنهج السوسيولوجي أو الاجتماعي في النقد العربي عدم اكتماله ونضجه العلمي وبقائه أسيراً للأيديولوجية والذي يتمنى في مكان آخر، لو أن بنية الرواية العربية، درست على وفق هذا المنهج دراسة شبيهة بدراسة لوسيان جلدمان للرواية الغربية، كأني به هنا - مع استيعاب لمصطلح البنية - يحاول أن يصل إلى ما لم يصل إليه النقد الاجتماعي العربي ، في تعامله مع الرواية العربية. ومع أن حديث الناقد يتصل بالقصيدة الغنائية لا بالرواية العربية فإن كلامه - والحق يقال - صائب تماماً بالنسبة لهذه الرواية، سيما في أشكالها التجريبية الجديدة وفي الرواية متعددة الأصوات.

وفي حديث الناقد عن الحداثة بوصفها انقطاعاً معرفياً عن الماضي، وفي عموم حديثه عنها، لا يشير إلى التفكيك ، بل يبدو، لاسيما في أول نص اقتبسه هنا منه. أقرب إلى البنيوية منه إلى التفكيك وما بعد البنيوية لاسيما إلى «رولان بارت» وحديثه عن الكتابة في درجة الصفر، وعن الأدب للكتابة ، إلا أن مصطلحين من مصطلحات التفكيك تردان هنا ، أولهما

(المركز) الذي تردد أكثر من مرة في ثنايا المقال النقدي وثانيهما الهامش، فهو يصف الحداثة (بأنها الحنين إلى اكتشاف وحدة أو نظام في العالم ضمن بنية ثقافية أكثر ما يسمها الانهيار والتفتت - انعدام النظام وتهاوي المركز)[27] ويقول أيضاً «وهكذا عبرت الحداثة عن مرحلة تجسيد الرؤيا الجماعية ، في مجتمع يملؤه الطموح إلى مستقبل أفضل . وعن امتلاك مركز شعوري وتصوري مشترك»[28].

في دراسة أبو ديب التي نحن بصددها، يتم تفكيك الخطاب الأدبي العربي التقليدي من الخارج لا من الداخل، بمعنى أن الناقد يواجه هذا بالخطاب الحداثوي في الأدب العربي الحديث، سيما الشعري منه، ويعمد من ثم إلى نقض المركز، بل المراكز في الخطاب التقليدي، من خلال اللامركز والتفتت والبحث عن المراكز في الخطاب الحداثوي الجديد، على العكس من ديريدا واستراتيجيته التي تقوم على نقض التمركز العقلي والمنطقي والصوتي الغربي من خلال ميتافيزيقا هذا التمركز نفسه، ويصدق ذلك على كل أجزاء المقال الطويل للناقد العربي، باستثناء مواضع قليلة، أو موضع واحد تحركت فيه آلية الهامش والمهمش لتنقض على المركز: «وفي هذا البحث قد تفاجأ بلغة تكمن مطوية في ثنايا جسد الماضي ، في الهوامش الثانوية منه... هكذا يكتشف أدونيس النفري مثلاً، ويعود البياتي إلى الخيام ، وعبدالصبور إلى الحلاج، وشعراء آخرون إلى نماذج مشابهة في هامشيتها الثقافية، وفي طبيعتها القربانية»[29].

بقي أن نقول هنا إن الناقد الأدبي الذي يأخذ أو يؤاخذ المنهج الاجتماعي في النقد العربي، على أحكامه التي يصفها بأنها «ذات مصادر أيديولوجية صرف بعيدة عن المنهج العلمي السليم» كان طوال حديثه يتنفس هواء مشبعاً بالأيديولوجية وأنه كان قريباً من المنهج الاجتماعي نفسه، بالرغم من إشاراته الأخيرة في ذيل المقال قائلاً: «الآن قمنا بنقلة حادة من داخل النص إلى خارجه، فلنتوقف. ها أنذا أتوقف»[30].

إذا كانت الملاحظات المنهجية التي قدم بها أبو ديب لموضوعه لا تأتي على ذكر التفكيك من قريب أو بعيد، فإن هوامش عمل الناقد مالك المطلبي ومقدمته التي وضعها بالاشتراك مع عبدالرحمن طهمازي، تشير صراحة إلى التفكيك ولكنها تنزه الدراسة من الأيديولوجي لحساب ما هو فني ومعرفي فهي - أي الدراسة - «محاولة للقبض على مركز بنية المملكة السوداء (المركز وليس الانزياح عن المركز) من خلال التعارض... الذي يستند إلى مفهوم الغياب والحضور عند ديريدا بمقتضاه المنهجي (الأداتي) وليس بهدفه الأيديولوجي (الحقيقي)»[31]. وعلى الضد من أبو ديب الذي كان المرجع والخارج ماثلين على طول وعرض حديثه، فإن المطلبي يعلن أنه ليس لنا في نص أدبي، أن نناقشه انطلاقا من سياق (مرجع) أو (مبدأ) أو (أصل) أو (أولي) إن كل ما يترتب فيه هو لغته[32]. والناقد في مقدمته، يعلن قطيعته المعرفية، لا مع الخطاب القصصي التقليدي، بل ومع الخطاب النقدي الحديث أيضاً، مضمناً هذه المقدمة وهو يعلن

هدفه من الدراسة، عبارة «تأريخ لتحولاته الداخلية»[33] أي - تاريخ سرد المملكة - وهي العبارة نفسها التي ترد في حديث «ديريدا» عن مسرح «أرتو» والتي تعني إقامة خطاب نقدي يتجاوز الثنائيات الميتافيزيقية الغربية، ويأخذ بالعمل ضمن قوته، لا بمعنى إرادة القوة، وإنما بمعنى طاقة العمل وحركياته الجوانية وما يدعوه ديريدا نفسه (بتأريخه الداخلي)[34] على أن الناقد لا يتخلى عن ثنائيات الفلسفة الكلاسيكية الغربية، بل هو يستعين بها منذ الحركة الإجرائية الأولى في دراسته، أعني فرضيته عن الكتابة (سواد / بياض) التي عدها شبيهة بمزدوجة (زخرف / فراغ، تدفعه إلى ذلك نهايات قصص محمد خضير المفتوحة التي تنتهي إلى إشارات عن البياض كالماء والمرايا والمرمر، كما يدفعه إلى هذا الافتراض ما وجده في سرد المجموعة، من انشطار وتكرار شبيه بالزخرف، بعد أن يصل هذا السرد إلى نقطة يمكن أن يتوقف عندها، كما في قصة (الأرجوحة) على سبيل المثال. هذه الثنائية أعني (سواد / بياض) التي تتشابه لديه مع ثنائية زخرفية / فراغ هي الفرضية التي سيصل من خلالها إلى تفكيك المعنى وإزاحة المركز بالرغم من تمسكه بهذا المركز على المستوى الفني للقاص، الذي تقوم نواته على الحركة - الانشطار - التكرار تماماً كالزخرف الذي هو لدى الناقد (فن الفراغ)[35].

في تحليله للعنوان، يجرد الناقد كلمة (سوداء) التي توصف بها المملكة، من دلالاتها ويقطعها عن أية مرجعية ، فعن طريق

ثنائية (حضور / غياب) «يصبح السواد بعلاقة غيابه بياضاً، وليس سواداً كما تشير إليه العلاقة المأساوية للحضور»، ويعزز الناقد قوله هذا بأن استدعاء هذا الغياب لا يتم ميكانيكياً بل بفعل محفزات تعمل في خلايا النص، يكتشف فيما بعد أنها كامنة في الماء والسطوح الهشة، أو فيما أسماه الناقد بـ «الهش» الذي تنتهي إليه حيوات السرد في قصص (المملكة).

يقوم الناقد بقراءة عمودية ذكية ومثقفة للنص كما فعل شتراوس في قراءته لأسطورة أوديب، ويضعها في حزم عمودية متجاوزاً بذلك قراءات أفقية هشة وسريعة سابقة عليه، لكنه بدلاً من العثور على المعنى الأعمق - كما دعا بارت وشتراوس نفسيهما، يعمد إلى تشغيل آلية الإرجاء - فسرد المملكة يقود إلى نتيجة مفادها ، تطابق السرد ومكوناته مع المرجعيات الخارجية «حيث ترتد المرجعيات الشخصية والفضائية إلى الواقع، ففضاء المملكة يشكله الحدث اليومي للنزل والحارات وغرف الإيجار، والأمكنة فيها جاهزة للعيان، النجف والبصرة والميناء والسماوة والناصرية ومحطة سكك بغداد»[36] وكلها أماكن تاريخية واقعية غير أن الناقد الذي يبصر في كل هذا أنظمة رمزية دالة ومجسدة للواقع يرجئ المعنى قائلاً ، غير أن هذه ليست سوى معان جانبية، والضغط على الغشاء الأسود وحده هو الذي يجعلنا باتجاه المركز في قعر القاع»[37].

ويتضافر على هذا الإرجاء ما أسماه الناقد بـ «الاتجاه الأسطوري لزمن السرد حيث الزمن التاريخي لا يلبث في قصص

المملكة، أن يتحول مع بداية كل قصة إلى زمن أسطوري، مسجلاً درجة الصفر في الزمن والهش الذي يجده الناقد ماثلاً في (بنية الماء وبنية الخشب).

بعد قراءته للسرد والزمن وللشخوص ، يقدم الناقد قراءة عمودية أيضاً، للوصف والمكان، أو ما أسماه بالوحدات السردية الواصفة، مستعيناً بالسيموطيقا ، وبتقسيم «بيرس» المعروف للعلاقة بين العلامة والمعنى، ليقسم التكوينات الوصفية إلى ثلاث تمظهرات أساسية أيقوني وإشاري ورمزي وليخلص إلى نتيجة مفادها أن مزدوجة أبيض / أسود (أي بياض / كتابة) تقع ضمن نسق مكاني هو :

أبيض / أعلى

أسود / أسفل

ويكرر الناقد مقولته التي بدأ بها لعبته النقدية فالسواد عبر مجاله النسوي لا يستدعي مدلوله (المأساوي)، (أي مرجعه) بل غائبه البياض، وهنا أيضاً وبعد أن يجد الناقد أن التجاذب داخل الدال المزدوج (أبيض / أسود) يغري باكتشاف رؤية محمد خضير ، يرجىء الإشارة إلى المعنى والدلالة في قصص الكاتب.

وينبغي أن نتوقف هنا قليلاً للإشارة إلى أن النسق المكاني الذي أشار إليه القاص ماثل في قصة «أمنية القرد» التي تسرد حكاية فتاتين تعملان في معمل للخياطة وتعانيان من الاغتراب ومن القمع، وإذ تلجأ إحداهما إلى عملية تسامي في

غـريزتها.. من خلالها امتلاكها لأعمال فنية بالنظر إليها في الأسواق دون شرائها، تظل الأخرى حبيسة رغباتها.. وحبيسة الغرفة التي تقطنان فيها .

وهذه الغرفة التي تقع في الدور العلوي، ترتبط بسلم يربطها بالماء والحمام والظلمة في الدور السفلي ولكن التي تهبط السلم لكي تغتسل بماء الحمام هي الفتاة تصعد رغبتها وتتسامى بها بينما تبقى الفتاة الثانية في الدور العلوي. وهكذا يجد الناقد أن القاص أقدم على عملية قلب، إذ إن الغرفة المضاءة بنور الشمس في الدور العلوي يمكن أن تكون رمزاً لـ «التاريخ» بينما الماء والظلمة أسفل رمز الـ «اللبيدو». ونكون هنا قد وصلنا إلى مرجعيات القاص ودلالة قصصه، لكن الناقد يرجيء المعنى هنا أيضاً لكي يجهز في النهاية، على أي معنى أو دلالة !

فالناقد يقوم بعملية قلب هنا أيضاً «إن السواد / البياض يكرران لعبة (الزخرف) عن طريق الكتابة. فإذا وضعنا مزدوجة زخرفية / فراغ فإن الأسود هو الفراغ الذي يتخلل الأجسام، وعليه كان يجب أن يكون البياض تحت السواد في مزدوجة السرد، غير أن الكتابة تحاول إخفاء نسقها عبر ضرب من القلب لتمدنا بالطاقة الفنية، السواد: في المملكة هو البياض، هو المحيط المبهم الذي تتجه إليه الحيوات، التي تنفذ من شقوق وفجوات السطح الهش. إن العلاقة بين أعلى أسفل في السرد، علاقة استدعاء وليست علاقة معنى»[38].

الكتابة إذن زخرف أي (فراغ) والمعنى مرجأ إلى ما لا نهاية في ما نخط بالطباشير على اللوحة السوداء تكون الهيمنة دائماً للمسحة. إنها (الشيء) الذي له سلطة أن نكتب إلى ما لا نهاية وتلك هي رؤية المملكة السوداء.. وآليتها[39].

ويجد الناقد هذه الزخرفة على أتمها في قصة الأرجوحة ، إذ تقوم الأرجوحة بزخرفة الفراغ في حركة الذهاب ، لتمحوها في حركة الإياب «كأنها قلما ثبتت بيدها الأخرى وهي تمحو»[40] وليست الأرجوحة فحسب ، بل شخوصها (حليمة) و(المساعد) في حال غوص أثر فكرة (الوجود في الفراغ). وما يقوله الناقد بصدد الأرجوحة، يكرر قوله في التقدمة «.. أما المغزى فإنه سيكف بعد أن يلفظ، وأما المتن فقائم ومتجدد وهو يغرينا دائماً بالتقدم نحوه»[41] وهكذا فالمعنى يمحي من الأثر، ليظل الأثر قائماً ف علاماته .

لقد أشرنا آنفاً إلى أن الناقد، لا يتنكر لثنائيات الفلسفة الكلاسيكية الغربية، بل يعمد إلى استخدامها في إطار مقتربه التفكيكي، ونذكر هنا أن هذا الأمر ليس غريباً على المنهج ولا على رائده ديريدا الذي يعمد إلى استراتيجية يظل بموجبها داخل الأفق الميتافيزيقي الغربي نفسه، والعمل على قلب مراتبيته بحيث يصبح الأعلى الأسفل، والأسود أبيض... إلخ «وهذه الحركة تجد في نظريته ديريدا تبريرها في كوننا داخل المقابلات الفلسفية الكلاسيكية لا نجد أنفسنا أمام تعايش سلمي ومقابلة حيادية ، وإنما أمام عمل عنيف»[42].

وبرغم أن الغذامي ، يعترف في مقدمة كتابه «المشاكلة والاختلاف» بفروق جوهرية بين الجرجاني ودريدا ، وبأن مصطلح «الاختلاف» لديه هو مصطلح جرجاني خالص «إن لم يغفل ولم يهمل ديريدا »[43] وتركه يجيء ويروح حراً، فإنه في أكثر من مكان يصل إلى حد المطابقة بين الاثنين.

وينطلق الناقد من الصراع بين تيارين في النقد العربي القديم، أحدهما بدأ مع ابن طباطبا واستمر لدى العديد من النقاد العرب مثل قدامة والحاتمي والآمدي والخطابي والعسكري في القرن الرابع الهجري، وابن رشيق والباقلاني وابن سنان والمرزوقي في القرن الخامس الهجري، ويقوم هذا التيار على «المشاكلة» في التشبيه وعلى الجمع بين الشيء وشكله في الصورة البلاغية، وتيار آخر عرف به الإمام عبدالقاهر الجرجاني، يرى في أن الأشياء المشتركة في الجنب المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينهما... عن تعمل وتأمل.... وإنما الصنعة والحذق ، والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات... من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات»[44] وفي أن اللغة «تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه»[45] باعتبار أن ألفاظ اللغة محدودة في حين أن المعاني لا تحد، أو (انحصار الأسماء في حد ومجاوزة الأمور كل حد»[46] كما يعبر ابن سينا .

يحاول الناقد تفكيك الاتجاه النقدي القائم على المشاكلة «الذي يدعوه بـ «العمودية» من خلال الموروث البلاغي العربي نفسه ، بالاعتماد على مفاهيم وأفكار عبدالقاهر الجرجاني التي يدعوها بـ (النصوصية) في مقابل العمودية، على الرغم من الشرخ الذي يجده الناقد أي مفاهيم وتصورات الجرجاني البلاغية، لاسيما تغليبه المعنى على اللفظ، ووقوفه عند حدود الجملة غير متجاوز إياها إلى النص. فهو - أي الناقد - يحاول ردم هذه الهوة بما يجده لدى عبدالقاهر من حديث عن معنى المعنى من جهة، ومن فرق لديه بين مجاز الكلمة ومجاز الجملة، ليفترض أن الجرجاني كان في تصوره للجملة قريباً من المفهوم الحديث (للبنية)[74].

وبعد أن يقف الناقد عند الدلالة وأنواعها لدى الجرجاني، يصل إلى نتيجة مفادها أن تصوراته النظرية قريبة من البنيوية والتفكيك والسيميائية .

وإنه كان السابق للغربيين في ذلك، وتجمل هذه التصورات النظرية لدى الجرجاني في أربع نقاط هي:

أ. التركيب والتأليف مقابل (المفردة) التي رفضها وصار مجموع الكلام هو مجال المقارنة والتشريح، وهذا يساوي البنية.

ب. باطن الدلالة مقابل ظاهرها ، حيث الظاهر هو المعنى. أما ما يتلو ذلك فهو معنى المعنى، وهذا يساوي دلالة (الغياب).

ج. التاثير: حيث تتمايز الجمل بأثرها الناتج عن تركيبها وهذا يساوي (الأثر) لدى التشريحيين.

د. مفهوم الإشارة: وهو مفهوم أخذ به الجرجاني، ونص عليه حين عرّف اللغة بأنها تجري مجرى العلامات والسمات.... إلخ[48].

والناقد وهو ينتصر للنصوصية في مقابل المشاكلة، والدلالة لا المعنى والكتابة والأثر لا الصوت أو النطق - يستحضر أكثر من منهج نقدي حديث ، ويتحرك بحرية بين البنيوية والتفكيكية والسيميائية، وبين أكثر من ناقد بدءاً بـ (رولان بارت) ومفهومه للنص وانتهاءً بهارولد بلوم مروراً بجاك ديريدا.

وفي موازنة الناقد لقصيدة البحتري في مدح «الفتح بن خاقان» في صراعه مع الأسد وقصيدة المتنبي عن (البدر بن عمار) في الموضوع نفسه ، يستعين بآليات وإجراءات «هارولد بلوم» في التناص ليصل إلى أن قصيدة البحتري هي أنموذج تقليدي لم يفارق عمود الشعر. أي الأنموذج كما أسماه بالعمودية بينما قصيدة المتنبي التي جاءت بعدها تفوقت عليها لتصير نصاً قابلاً لتعدد الدلالات والقراءات بتعدد القراء والثقافات والعصور، وإشارة حرة متجددة باستمرار[49]. وبكلمة جاءت قصيدة المتنبي (أنموذجاً) لما سماه الناقد بـ «النصوصية».

إلا أن المثير للدهشة، أن الناقد يعمد إلى موازنة نص المتنبي، بنص حديث لا يمت إلى نص المتنبي بصلة، بل يتحدث

عن موضوعه التكسب بالشعر لدى بعض الشعراء المحدثين من خلال الحديث عن المتنبي بشخصه لا بنصه عن الأسد، والنص الحديث هو قصيدة نثر سردية للشاعر العراقي فاضل العزاوي بعنوان (بحكم العادة)، ولأهمية هذا النكوص لدى الناقد عن منهجه نثبت نص القصيدة التي جاء فيها[50].

في مصعد بناية (اورباسنتر) في برلين / وأنا ذاهب إلى طبيب أسنان يوناني شهير،... تشبث بأذيالي أعرابي، كان قد ترك حصانه في الممر/ يرعى الأعشاب الاصطناعية / وراح يصرخ بصوت عال/ أنا المتنبي / أنجدني/ ... / فاقترحت عليه أن أدله على مستشرق / كان يحفظ أشعاره عن ظهر قلب/ ليقرضه بعض المال/ غير أنه رفض/ طالبا أن أقوده إلى ملك الألمان نفسه/ ليمدحه بقصيدة ، كما كان يفعل دائماً/ في كل بلاد غريبة يحل فيها، وهكذا قدته / مشياً على الأقدام/ إلى متحف/ مليء بالملوك/ وتركته هناك،/ ناجياً بجلدي .

ويعقب الناقد «... ويأتي المتنبي بعد أن كان يزأر زئيراً يرعب المعمور والمهجور من الفرات إلى النيل. يأتي هذا الصارخ مهزوماً مغلوباً من اللاتي ليس لهن من سلاح سوى أعمدة الإعلانات»[51] ثم يضيف بعد أن يلخص النص الحديث و «بالدنية لا المنية»، هذا ما قاله الشاعر المعاصر بحكم العادة ويضيف قوله «في نص العزاوي يأتي «الاختلاف» التام، حيث تقوم القصيدة على اختلاف دلالي واختلاف بنائي... إلخ»[52].

ومن الواضح أنه ليس ثمة أي صلة بين نص العزاوي ونص المتنبي سوى مسألة (المديح) وقد انصرف ذهن الناقد إلى شجاعة المتنبي وطيبته في سلوكه الشخصي اليومي الذي عرف به. وأغفل الناقد مدائح المتنبي ودوافعها ، بخاصة في (كافور الإخشيدي)، مدائح المتنبي في كافور - على سبيل المثال . وحكم من خلال القصيدة الحديثة على حضارتنا وعلى لغتها وثقافتها الشعرية، الحديثة بالموت والانحلال والتفسخ يقول الناقد: «تتحول الجماعية بأخلاقها، واللغة بسلطانها على شاعرها، إلى الفردية النفعية، وتتحول أخلاقيات النص من عزة الموت النبيل إلى براجماتية الحياة والنجاة بأي ثمن وبأي لغة»[53] ولا ندري بعد ذلك أين وجد الناقد هذه الجماعية في شعر المتنبي المعروف بفرديته العالية، والذي انفرد دون الشعراء بمشاركة ممدوحية قصائده المدحية ! كما أننا لا ندري أين وكيف يجد الناقد مثل هذه الجماعية في شعر أولئك الشعراء المحدثين الذين وضعوا أنفسهم وشعرهم في خدمة بعض الأنظمة الدكتاتورية واندمجوا نهائياً في السلطة ومؤسساتها القمعية، والذين تتحدث عنهم قصيدة الشاعر الحديث.!

وينبغي أن نتوقف قليلاً، وقبل أن ننهي هذا البحث عند مصطلح (الخلاف) لدى الجرجاني ، والتمييز بينه وبين «خلاف ديريدا»، فهو عند الجرجاني لا يعني الضد أو النقيض، وعبارة «المعنى وخلافه» تعني كما نرى المعنى وغيره أو الحقيقة والمجاز، ولا تعني النقيض حصراً. وبهذا فإن دلالة مصطلح «الاختلاف»

لدى الجرجاني تختلف اختلافاً بيناً عنها لدى ديريدا والتفكيكيين. ومن هنا جاء عنوان البحث، إذ آثرنا أن نطلق على مثل هذه الرؤية للموروث وللنظم المعرفية التقليدية ، مصطلح «المغايرة» تميزاً لها عن الرؤية التفكيكية الحقيقية لهذا الموروث ولنظمه المعرفية.

إن جوهر عمل ديريدا كما يقول «تيري إيغلتن»(54)، سياسي، يرمي إلى خلخلة نظام معين من التفكير، تقبع خلفه تراكيب ومؤسسات سياسية واجتماعية عريضة وذات سطوة ونفوذ واسعين. ولكن النقاد العرب أو بعضهم على وجه الدقة، لم يكونوا على درجة من الجرأة، تمكنهم من تفكيك مثل هذه التراكيب في المجتمعات العربية ، بل رأينا أن البعض من هؤلاء النقاد يقفون إلى جانب المؤسسات والنظم والتراكيب التقليدية في هذه المجتمعات، وإن جاهروا بالحداثة أو الحداثوية فيما يتعلق بالأدب !

ويقودنا كل ذلك، إلى أن القراءة التفكيكية، وإن كانت آلياتها وإجراءاتها وأجهزتها الاصطلاحية والمفهومية واحدة، إلا أنها سيف ذو حدين ؛ إذ يمكن لهذه القراءة أن تفضي إلى نتائج ليست مختلفة حسب - بل ومتناقضة أيضاً. وقد اعترف (جاك ديريدا) نفسه، أن بعضاً من أتباعه من النقاد الأمريكيين عملوا على ضمان انغلاق المؤسسات والنظم التي تخدم المصالح الأمريكية.

هوامش البحث

1) الخطيئة والتفكير: د. عبدالله محمد الغذامي، النادي الأدبي والثقافي ط1/1985م.

2) انظر: التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، د. علي الشرع ، مجلة دراسات، م16 ع3:1989 ص 208.

3) انظر الخطيئة والتكفير : ص ص 52 - 55 .

4) نفسه ص 55.

5) نفسه ص 53.

6) نفسه ص 53 - 54.

7) نفسه ص 54.

8) نفسه ص 54.

9) نفسه ص 53.

10) انظر: تشريح النص ، مقاربات تشريحية ، د. عبدالله محمد الغذامي ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ص ص 7 - 11 .

11) وعلى سبيل المثال، أصدرت مجلة الطليعة الأدبية العراقية عدداً خاصاً عن التفكيك، كان من بين من أسهموا فيه د. ناصر حلادي ود. عبدالله إبراهيم وآخرون.

12) انظر: نقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية بغداد 199 ص ص 14 - 15 ؟

13) أكتب من الذاكرة والكتاب ليس بين يدي وأحسبه قراءات في الشعر العربي الحديث . انظر: استراتيجيات القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي، بسام قطوس، دار الكندي للنشروالتوزيع، إربد الأردن 1988م ص ص 33 - 43.

14) انظر مرآة السرد : قراءة في أدب محمد خضير: د. مالك المطلبي وعبدالرحمن طهمازاي، دار الخريف للطباعة والنشر ، بغداد 1990. هامش رقم 1.

15) الشعرية العربية ، أدونيس ، دار الأدب بيروت 1985 ص 48.

16) انظر التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب ص ص 212 - 213.

17) النص القرآني وآفاق الكتابة، أدونيس - دار الآداب بيروت ص 108.

18) الكتابة والاختلاف - جاك ديريدا - ترجمة كاظم جهاد - دار توبقال - المغرب ص 27.

19) انظر: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة د. يزئيل يوسف عزيز، دار المأمون ص 162.

20) مقدمة في النظرية الأدبية، تيري إيغلتن، ترجمة جاسم إبراهيم العلي، دار الشؤون الثقافية ص ص 139 - 140.

21) الاختلاف المرجأ: جاك ديريدا، ترجمة هدى شكري عياد، مجلة (فصول) م6 ع/ 1986/3م ص 25.

22) انظر: مقدمة في النظرية الأدبية ص 141.

23) انظر: الكتابة والاختلاف، المقدمة ص 82.

24) نفسه ص ص 23 - 33.

25) انظر: مفهوم «الكتابة» عند جاك ديريدا: الكتابة والتفكيك، محمد علي الكردي مجلة (فصول) م14 ع2 صيف 1995م ص 235.

26) الحداثة، السلطة، النص، كمال أبو ديب، مجلة (فصول) م4 ع3 أبريل/ مايو/ يونيو 1984 ص 53.

27) نفسه ص 16.

28) نفسه ص 39.

29) نفسه ص 39.

30) نفسه ص 43 .

31) مرآة السرد : الهوامش هامش رقم 1.

32) نفسه هامش رقم 1.

33) نفسه المقدمة ص 1.

34) الكتابة والاختلاف: المقدمة ص 29 .

35) مرآة السرد ص 11.

36) نفسه ص 21 .

37) نفسه ص 21 .

38) نفسه ص 50 .

39) نفسه ص 51 .

40) نفسه ص 85.

41) نفسه ص 4.

42) الكتابة والاختلاف: ص 29.

43) المشاكلة والاختلاف - قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، د. عبدالله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي - بيروت 1994 ص 8.

44) نفسه ص ص 18 - 19.

45) نفسه ص 28 .

46) نفسه ص 45.

47) نفسه ص 31.

48) نفسه ص 40.

49) نفسه ص 136.

50) نفسه ص 137- 138 .

51) نفسه ص 138.

52) نفسه ص 140.

53) انظر: مقدمة في النظرية الأدبية: ص 159.

* * *

رواية "العصفورية" لغازي القصيبي

محمد خير البقاعي

لا نودّ في هذا المقام الحديث عن علاقة الاسم بالمسمّى[1]، وهي قضية شغلت الفكر العربي في علم الكلام. ولكنّ حديثنا ينصبّ على النظر إلى الاسم في العمل الأدبي من منظور السيميائية التي تدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات أو السمات الدلالية وكيفية تشكّل هذه الدلالة، وإن الاسم هو أوّل وسيلة (لافتة) يدخل بها الشخص المجتمع، ويصبح شيئاً فشيئاً الشاهد، والتاريخ، والحاكي، والراوي: يروي ما لم تذكره الكتب، وما نسيته الذاكرة، وما حوته الواعية[2].

أمّا السمات الدلالية Étiquettes Sémantques فهي مجموعة العلامات والخطوط المميزة التي تنشأ من تقاطع مستويين سردي وخطابي أو التقائهما، واسم الشخصية هو أهم هذه الخطوط. لأنه يؤمن ثبات العلامات التي تُسْنَد لهذه الشخصية أو تلك، وهو الدعامة الأساسية التي ترتكز عليها، لذا فإن أسماء الشخصيات في الأثر الأدبي تبعد في أغلب الأحيان عن أن تكون عشوائية، لأن المؤلف يختارها عن قصد، وعن سابق إصرار وتصميم، ويُحَمِّلها المعاني والدلالات التي تندرج في السياق العام لمعنى الأثر[3]. إن العمل الروائي خصوصاً والنثري عموماً هو المجال المناسب الذي يؤدي فيه الاسم دوره السيميائي؛ فكثيراً ما يكون

الاسم مشحوناً بالأحلام والرغبات التي سكنت ذهنية الآباء، وكأنهم ينوءون بحملها، فيكِلُون أمر تنفيذها إلى الأبناء عبر أسمائهم... فيصبح الاسم موجهاً للسلوك، وربما دالاً على الموقع الطبقي الفعلي للتخصص أو الموقع الذي تحلم العائلة أن تصل إليه. وكانت العرب ومازالت تولي الأسماء أهمية قصوى، والمتواتر عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه كان أوّل من غَيّر الأسماء فسمّى زيدَ الخيل زيدَ الخير، وحضّ على اختيار الأسماء الجميلة، وكذلك فعل أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه[4]، وكان سبب ذلك التغيير واحداً من أربعة:

- لأن للاسم ارتباطاً ظاهراً بالفترة الجاهلية، ولم ينجح في المرور إلى الإسلام كغيره من الأسماء بسبب ذلك الارتباط، ومثال ذلك اسم (عبدالعُزّى) الذي غيّره النبي صلى الله عليه وسلم إلى (عبدالرحمن عدوّ الأوثان).
- والسبب الثاني أن يكون الاسم لا يتفق مع مبادىء الإسلام كما يراها خليفة المسلمين عمر بن الخطاب رضي الله عنه ومثال ذلك: ما يُروى عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنه أراد أن يُوَلّي رجلاً ولما سأله عن اسمه أجاب «ظالم بن سراق» فقال: أنت ظالم وأبوك يسرق! ولم يولّه.
- أما السبب الثالث فهو أن يكون للاسم دلالة مشؤومة.
- والسبب الرابع هو أن بعض الأسماء غُيّرت لما يناقضها في الدلالة الحرفية[5].

ولم تكن العرب تسمي أبناءها بطريقة عشوائية، يتضح ذلك من قولهم إنهم كانوا يُسمّون أبناءهم لأعدائهم، ويُسَمّون خدمهم لأنفسهم ؛ فنجد في أسماء أبنائهم: قتّالاً، وحَرْباً، وأسداً، وشهاباً، لإلقاء الرعب في قلوب الأعداء، وفي أسماء خدمهم: ياسمين، وجوهر، وزمرّد، وغير ذلك من الأسماء الرقيقة. كما كانت الأسماء تعكس وضعهم الجغرافي والثقافي، ويظهر أثر الطبيعة واضحاً في اختيار الأسماء عندهم، فقد اختاروا ما غلظ من الشجر كما في طلحة، وقتادة، أو ما غلظ من الأرض كما في جندل، واختاروا من أسماء الطيور: القطامي، وصقر، ومن أسماء الحيوانات: ثعلب، وثعلبة، وكلب، وكليب، وغزال. وقد علل الجاحظ ركون العرب إلى بعض هذه الأسماء القوية تفاؤلاً بما فيها من الشدة والصلابة[6]. على أن التسمية باسم الحيوان أو النبات يمكن أن يُنْظر إليها باعتبارها مظهراً من مظاهر المعتقدات الطوطمية[7]. وهناك بعض التسميات التي كانت المصادفة تتحكم بها كأن يخرج الرجل من منزله وامرأته تمخّض فيسمّي ابنه بأول ما يلقاه من ذلك.

وقد جاء في كتاب «الاشتقاق» لابن دريد الأزدي قوله: «خرج وائل بن قاسط وامرأته تمخّض وهو يريد أن يرى شيئاً يُسَمّي به، فإذا هو ببَكْرٍ قد عرض له فرجع وقد ولدت غلاماً، فسماه بكراً...»[8]. وكانت الصفات الجسدية والألوان تؤدي دوراً في التسمية أيضاً مثل: الطرماح وهو الطويل، وحوشب وهو العظيم البطن، وعجرد وهو الخفيف السريع، والأخطل وهو

استرخاء الأذن، وزهير وهو الأبيض. وبدأت الأسماء في العصور الإسلامية المتأخرة المملوكي والعثماني، وأواخر العصر العباسي الثاني تقترن بألقاب غلبت على أصحابها حتى كادت الأسماء الأوّلية تُنْسَى، فنجد: سيف الدولة، وحسام الدين... وغير ذلك من طرق التسمية والتلقيب التي عنيت بدراستها الأستاذة جاكلين سوبليه في كتابها «حجاب الأسماء، بحث في اسم العلم العربي»[9]. وقد خصّص الدكتور محمد الهادي الطرابلسي فصلاً من كتابه «**خصائص الأسلوب في الشوقيات**» لدلالة الأعلام. قال فيه: «ولعل الطاقة الدلالية الكبيرة التي كانت لاسم العلم في شعر شوقي تُجلّي أكثر منها في شعر غيره، الطابع الخاص الذي يميز الحضارة العربية عن غيرها من الحضارات، فهي حضارة أعلام أكثر منها حضارة معالم»[10]. وإذا كانت أسماء الأعلام، أو الأسماء الشخصية كما ينظر إليها اليوم تعد سمة الذاتية في اللغة، وإعلاناً عن طابع القائل كما لاحظ ذلك إميل بنفينيست، فإنها تعد لذلك من المعارف البحتة في اللغة: تساعد على تقييد الحدث بأصحابه وعوامله وظروفه.

إن سيميائية الأعلام ترتبط في الواقع بمسألة عامة هي قصدية اللغة وتعسفيتها كما يذكر ذلك الدكتور محمد مفتاح[11] الذي يخلص إلى أن القول بالتعسفية هو الأكثر إقناعاً وشيوعاً. والمقصود بالتعسفية وصف العلاقة بين الدال والمدلول ؛ فالدال هو الصورة الصوتية، والمدلول هو الصورة المفهومية التي ترتسم في الذهن عند النطق بالدال، وكان سوسور قد قال بتعسفية العلاقة

بين الدال والمدلول. فلو أن واضع اللغة سَمَّى الفيل نملة والنملة فيلاً لكُنا اليوم لا نرى في هذه التسمية أي غرابة، إذاً فعلاقة الفاء والياء واللام بالحيوان المعروف هي علاقة تعسفية. والحقيقة أن سوسور لم يقل بمبدأ التعسفية إطلاقاً، بل أقرّ بتعسفية نسبية[12].

وهنا من يرى أن أسماء الأعلام لا دلالة لها، بل هي مجرد سمات بسيطة تسمح بالتمييز بين موضوع وآخر... إنها بمثابة أوصاف مقنَّعة[13]. ويبدو أن أسماء الأعلام في الأعمال الإبداعية في التراث العربي (أقصد بالأعمال الإبداعية الأعمال التي أنتجها أصحابها دون إيلاء اهتمام كبير للتوثيقية التقريرية بل أرْخَوا فيها العنان لخيالهم المبدع مثل **رسالة ابن القارح، ورسالة الغفران، ورسالة التوابع والزوابع، ومقامات الهمذاني والحريري**) أقول: إن أسماء الأعلام في هذه الأعمال تحمل في بعض الأحيان دلالة معينة «فأبو إسحاق بن حمام» في رسالة «التوابع والزوابع» لابن شهيد الأندلسي (ت 426هـ) هو اسم مِنْ وَضْع المؤلف ؛ إذ لا يوجد في عصر أبي عامر أديب يحمل هذا الاسم وله من المنزلة عند ابن شهيد ما لهذه الشخصية. وقد رأى سليم ريدان في هذا الاسم إشارة إلى أبي إسحاق الحُصْري (ت 413هـ)، صاحب كتاب **زهر الآداب** وإلى منزلة الحصري وكتابه في عالم الأدب[14]. وقد وجدنا في رسالة ابن القارح نصاً يدلّ على وعي المبدعين العرب بأهمية اسم العلم ؛ فقد روى ابن القارح في رسالته، قصة ذكرها أبو عثمان الناجم (ت 314هـ) صاحب ابن

الرومي (ت 283هـ) يقول الناجم: إنّه دخل على ابن الرومي في علّته التي مات بها، فقال له ابن الرومي: أقصّ عليك قصتي، تستدل بها على حقيقة تَلفِي: أردت الانتقال من «الكَرْخ» إلى باب «البصرة، فشاورت صديقنا أبا الفضل - وهو مشتق من الإفضال - فقال: إذا جئت القنطرة فخذ على يمينك - وهو مشتق من اليمن - واذهب إلى سكة النعمية - وهو مشتق من النعيم - فاسكن دار أبي المعافي - وهو مشتق من العافية - فخالفت لتعسي ونحسي. «فشاورت صديقنا (جعفراً) - وهو مشتق من الجوع والفرار - فقال: إذا جئت القنطرة فخذ على شمالك - وهو مشتق من الشؤم - واسكن دار «ابن قلابة» - وهي هذه، لا جرم قد انقلبت بي الدنيا - وأضَرُّ ما عليَّ العصافير في هذه السدرة تصيح: سيق سيق. فهأنا في السياق»، وربط أبو العلاء المعري تفسير أسماء الأعلام كما ذكرها ابن الرومي بتَطيُّره ثم قال: وقد جاءت عن النبي صلى الله عليه وسلم، أخبار كثيرة تدل على كراهة الاسم الذي ليس بحسن، مثل «مُرَّة» و«شهاب» و«الحُباب» لأنه يتأوله في معنى الحية. ثم يذكر أبو العلاء نصاً آخر يقارب النص الذي ذكره الناجم عن ابن الرومي فيقول: «... حُكِي عن امرأة من العرب أنها قالت للأخرى: سماني أبي «غاضية»، وإنّما تلك نارٌ ذات غَضَى، فالحمد لربّي ما قضى، وتزوجتُ من «بني جمرة» رجلاً أحرق، وما أمرق - أي لم يَكْثُرْ مَرَقُه - وكان اسمه «تَوْرباً» وإنّما ذلك تراب، فشمتت بي الأتراب، وكان أبوه يُدْعى «جندلة» فعضضت عنده بالجندل، وما

شممْتُ رائحة مندل، وكان اسمُ أمِّه «سَوَّارة» فلم تزل تساورني في الخصام، ولا تنفعني بعصام، فقالت الأخرى: لكن سمّاني أبي «صافية»، فصفوتُ من كل قذى، وجُنِّبتُ مواقع الأذى، وزوّجني في «بني سعد بن بكر» فبكَّر عليه السعدُ، وأنجزَ لي الوعد، واسم زوجي «مُحاسن» جُزي الصالحة، فقد حاسن وما لاسن، واسم أبيه «وقاف» رعاه الله فقد وقف عليَّ خيره وأكثره لدي مَيْرَه، واسم أمِّه «راضية» رضيت أخلاقي، ولم تجنح إلى طلاقي»[15].

إن هذيْن النصين خير مثال على القيمة الدلالية التي تَكْمُنُ في الاسم، وهما خير مدخل لدراسة الأسماء في نص «العصفورية». ولعل من طريف النقد مما له علاقة بأسماء الأعلام ما ذكره أبو عبيدة من أن عبدالملك بن مروان لمّا أنْشِد قول دريد بن الصمة:

قتَلنا بعبدالله خيرَ لداته ذؤابَ بن أسماءَ بن زيد بن قارب

قال: «كاد دريد أنْ ينسب ذؤاب بن أسماء إلى آدم» وذؤاب هذا من غطفان ؛ وقد قتله دريد في يوم الصلعاء بثأر أخيه عبدالله، وكان لعبدالله هذا ثلاثة أسماء وثلاث كنى؛ فالأسماء هي «عارض، وخالد، وعبدالله» والكنى «أبو أوفى، وأبو ذفافة، وأبو فرغان»، وقد قُتل في يوم «اللوى»، قتلته غطفان، ووقع دريد في هذا اليوم جريحاً ثم نجا، ورثى أخاه بداليته المشهورة التي منها البيت المشهور:

وهَلْ أنا إلاَّ من غَزيّة إنّ غوت غَوَيْتُ وإنْ تَرْشُدْ غزية أرْشدِ[16]

ومن طريف ذلك أيضاً أن النبي صلى الله عليه وسلم أراد أن يغيّر اسم أحد فروع الأسديين الذين يدعون «بني الزنية» ولكنهم رفضوا ذلك، وبرر ابن حزم ذلك بضعف عقولهم، وعَلّل ذلك الدكتور محمد بدوي في ردّه على ابن حزم الذي لم يتنبه في رأيه إلى علاقة الكائنات باسمها. لقد كان على بني الزنية أن يقتلوا الكائنات القديمة التي كانوها يوماً، لكي يولدوا من جديد، ويبدو أنهم لم يقتنعوا بالتخلي عن اسمهم الذي حملوه، وألفوه، وأقاموا معه تلك العلاقة الغامضة التي تقيمها الكائنات العاقلة مع أسمائها، ولا يريدون التخلي عنه لمجرد أن اسمهم يشكل نتوءاً في سياق الإيديولوجيا المنتصرة. لقد ناقش الدكتور بدوي اسم «سحيم عبد بني الحسحاس»، وكتب كلاماً جميلاً في علاقة الاسم بالرجل الشاعر، وبالثقافة التي أوجدته عبداً آبقاً قتله أسياده لجرأته على التعريض بنسائهم وذلك في قصة عجيبة. ولم يغب هذا الرمز التراثي عن القصيبي في «العصفورية» فنجده يقول: «... مئات الشعراء قتلوا بسبب لسانهم ومنهم سحيم عبد بني الحسحاس. هل سمعت بسحيم؟

■ لا.

■ هل سمعت ببني الحسحاس؟

■ لا.

حسناً! بنو الحسحاس قبيلة مغمورة لم تدخل التاريخ إلا

بسبب عبدها سحيم وسحيم كان زنجياً وسيماً جداً. وشاعراً ممتازاً، وكان ألثغ لا يحسن إلقاء شعره...»[17] قلت إنّ الدكتور محمد الهادي الطرابلسي خصّص الفصل الثاني من كتابه «خصائص الأسلوب في (الشوقيات)»[18]. لدراسة «دلالة الأعلام»، وهو يقول في مطلع الفصل: «تُعَدّ أسماء الأعلام من المعارف المحضة في اللغة. وهي بذلك تساعد على تقييد الحدث بأصحابه وعوامله وظروفه. فتقرر حقيقته وتزيل إبهامه. لكن دلالة الأعلام في الكلام الإنشائي تختلف عن دلالتها في الكلام التقريري. فإذا كانت في هذا ترجمان الواقع فهي في ذلك قبس الخيال، وإذا كانت في الأول توحي فإنها في الثاني تخبر. فارتأينا تقسيم الأعلام إلى ضربَيْن: أعلام الإخبار؛ وهي التي تَعَلَّقت بها أطوار الحدث واقتضى تسلسل الحديث ذكرها. وهذه قلّما تتجاوز دلالة الاسم على المُسمّى. فهي في الجملة دلالتها في ذاتها، وأعلام الإيحاء؛ وهي التي سيقت للتصوير عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو الكناية، ولم يقتضها عامل ما، وإنّما تخيّرها الشاعر من رصيده الثقافي، وارتضاها فَنّه مثلاً للموصوفات المسوقة، فهذه الأعلام ليست دلالتها في ذاتها، ولكنْ فيما وراءها من أبعاد، وهي في الجملة تعكس ثقافة، وتُبَلْوِرُ نظرة، وتجلّي صوراً وخيالات.

وليست كلّ أعلام التقرير أعلام إخبار فحسب، ولا كلّ أعلام الإنشاء أعلام إيحاء حتماً، وإلا فما أرهف الحدّ بين النثر والشعر، وما أهون التفريق بينهما! غير أن الكلام التقريري أكثر

حاجة إلى الإخبار، والكلام الإنشائي أشد حاجة إلى الإيحاء. ومنهج دراسة الدور الذي تؤديه الأعلام في أيّ سياق لا يسلم على كلّ حال إلا إذا تضمّن التفريق بين هذيْن المستويين...». وإنْ كان الكلام في الخطاب الشعري يخضع لموجبات هذا الفن «الشعر» فإنّ «الرواية» خصوصاً، والخطاب النثري عموماً أرحب مجالاً، وأكثر قدرة على استيعاب أسماء الأعلام، وأنواع الأسماء الأخرى التي تمنح العمل الأدبي رصيداً هائلاً من الدلالة كما يقول رولان بارت[19]. ولابد من الإشارة إلى أن الدكتور الطرابلسي يستخدم مصطلح «الإنشائية» مقابلاً لمصطلح «بويطيقا» «Poétique» وهو استخدام أصبح اليوم لاغياً؛ لأن كلمة «إنشاء» اتخذت في اللغة العربية معنى سلبياً يتعلق بالأداء الإنشائي الذي يكاد يخلو من الإبداع؛ ومهما كان رأينا في هذا المعنى الذي حملته الكلمة فإنّها كلمة مشغولة، وقد اختار النقاد في مراحل تلت كتاب الدكتور الطرابلسي لمصطلح «بويطيقا» مصطلح «الشعرية» أو «الشاعرية» لوصف قيمة نقدية تجعل من نص ما نصاً أدبياً، وهذا على الجملة تعريف الشعرية أو الشاعرية؛ وهي قيمة نجدها في الشعر كما نجدها في النثر. ويعود الدكتور الطرابلسي إلى القول: «وتكثر الأعلام في (الشوقيات) على وجه الخصوص في المراثي والقصائد التاريخية والدينية والاجتماعية. وهذه ظاهرة طبيعية بالنسبة إلى أعلام الإخبار - على الأقل - لأن انطلاق الشاعر في هذه الأغراض

يكون عادة من مناسبة معينة، أو يكون موضوع حديثه حقائق مضبوطة مقيدة بظروف محدودة»[20].

ويبدو أنّ الرواية خصوصاً، والنصوص النثرية عموماً، تشكل مجال دلالة أرحب لدراسة سيميائية الاسم؛ دليل ذلك أننا رأينا مقالتين تناولتا الشخصيات في روايات «الوقائع الغريبة» لإميل حبيبي، و«ضمير الغائب أو الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر» للأعرج واسيني، و«الفجوة» لحفناي زاغز[21].

يقول محمد العافية في مقالته التي أشرنا إليها: «والحقيقة أنّه لا يجب عزل اسم العلم عن علاقاته بشخصية حامله. فمعاملة الشخصيات باعتبارها من أسماء العلم التي ترتبط بها بعض الخلال مجرى السرد، يجعل الشخصيات مجرد فاعلين في مجموعة أسانيد، تتراكم لدى القارئ أثناء قراءاته، وليس أبطالاً أو أوغاداً أو مساعدين...»[22]. وكان الناقد الروسي فلاديمير بروب[23] قد جعل لشخصية في الحكاية الخرافية إحدى وثلاثين وظيفة. ثم جاء غريماس[24] واختصرها إلى ست وظائف أدرجها ضمن ما يعرف بالمربع الغريماسي، أو ضمن ما نسميه لوحة المضطلعين Les Actans. وقد بدا لي أن الشخصية في الرواية تقوم بوظيفة تتوافق مع الاسم الذي تحمله أو تتناقض معه؛ فـ «سعيد» الرواية إمّا أن يكون في غاية السعادة، وأمّا على عكس ذلك في غاية التعاسة. وأذكر في هذا السياق مقالة لرولان بارت عنوانها «بروست والأسماء»[25] يقول فيها: إن أعمال بروست انحدرت من بضعة أسماء حقيقية أو متخيلة، فوجهتني مقالة بارت،

وملاحظات أستاذنا الدكتور أنور لوقا الذي كان يهتم بتحليل النصوص السردية العربية على ضوء لوحة المضطلعين الغريماسية، إلى أهمية الأسماء في كتاب «الأيام» فخصّصْت في رسالتي[26] فصلاً بعنوان: «طه حسين والأسماء»؛ خلصت فيه إلى القول: إنّ الأسماء في كتاب «الأيام» ثلاثة أنواع: «نوع متخيل مصنوع ليؤدي وظيفة توافق أو تخالف دلالة الاسم»، و«نوع واقعي ذو بعد تراثي أدّى دوراً في تكوين شخصية الغلام طه حسين مثل أبي العلاء المعري والمتنبي وغيرهم»، و«نوع ثالث أسطوري ينحدر من التراث الشعبي والحكايا التي كانت تطرق أسماع الغلام وتخصب خياله».

عندما كان الغلام طه حسين يحب العزلة وراء سياج القصب، وكان دون الوصول إلى سياج القصب أهوال مصدرها بيت الشَّعْر الذي كان يحرسه كلبان ضخمان، وكانت تسكنه امرأة لم تكن تروق الغلام فأطلق عليها عندما كتب «الأيّام» اسماً يُعَبّر عن شعوره إزاءها، لقد سماها «كوابس»، ولا يخفى ما لهذا الاسم من إيحاءات بالضيق والخوف الذي توحي به صيغة فواعل التي هي من صيغ العربية النادرة. أمّا زوجها «سعيد الأعرابي» فإن آخر اسمه يتناقض مع أوله، ويبدو أن هذا التناقض مقصود، وتظهر القصدية في إصرار المؤلف على إبراز اسمه كاملاً في كل مَرّة. ولم يختر طه حسين اسم سعيد البدوي، وإنّما «الأعرابي» وهذه النسبة تحمل وِزْر الوصف الذي أسبغه القرآن الكريم على الأعراب؛ وهو وصف يركز على صفتَيْ «الكفر والنفاق» مِمّا

يتناقض مع السعادة في قسم الاسم الأول، بل لعل «سعيداً» سعيد بأعرابيته وصفاتها التي كانت تخيف الغلام في رحلته إلى ما وراء سياج القصب[27]. ويتأكد ما قلناه إذا تأملنا الاسم الذي أطلقه إميل حبيبي على بطل روايته «الوقائع الغريبة» (سعيد أبي النحس المتشائل) ويبدو من التحليل الذي أجراه محمد العافية[28] لهذا الاسم أن السعادة والنحس والتشاؤل = المنحوت من التشاؤم والتفاؤل، هي عناصر يناقض بعضها بعضاً، وتؤدي هذه الشخصية دورها من خلال هذا التناقض، وتبدو آثار ذلك التناقض في تصرفات المتشائل الذي يقول: «لم يُبْق لي والدي، من متاع الدنيا غير الحذر... وإساءة الظن بكل الناس». بل إن الاسم الأجنبي الذي يتردّد في رواية «الوقائع الغريبة» يؤشر كما يقول محمد العافية إلى الوظيفة الحقيقية التي يقوم بها، الاسم هو «الادون سفسارشك»[29] وقد اتضح للباحث أن هذا الاسم يعني بالعبرية «عميل تجاري». وربّما كان التناقض الماثل في العناصر التي تشكل اسم «سعيد أبو النحس المتشائل» رمزاً للتغيّر المستمر؛ فهو ليس شخصية جاهزة ثابتة التكوين والملامح، بل إنّها في تطور مستمر، وتتخذ مواقف متطرفة، ومتناقضة، وكثيراً ما تدعو إلي الاستغراب والتساؤل: تتخذ مواقف تؤشر أحياناً على بلادتها، وأحياناً أخرى على كيدها السياسي الذي لا يمارسه إلا مَنْ كان يمتلك وعياً سياسياً متقدماً. ولاحظ إبراهيم صحراوي[30] أن الدلالة الحقيقية للشخصيات في روايتَيْ «الأعرج واسيني، والحفناوي زاغز» تستند على أسمائها، فتكون

سماتها الدلالية معطاة سلفاً لا تزيد مكوناتها الأخرى عن تلك الدلالة شيئاً، سوى تأكيدها وتأصيلها، سواء على المستوى الوظيفي أمْ في المستوى التأهيلي. إن الدراسات النقدية العربية لم تولِ دراسة الأسماء الأهمية التي تستحقها باعتبار أن هذا النوع من الدراسة يلقي الأضواء على جوانب مظلمة في تلقي العمل الأدبي؛ وإنْ كان كتاب جاكلين سوبليه الذي أشرنا إليه سابقاً، والمشروع الذي تقوم عليه مؤلفة الكتاب، وهو ما يُسمى بـ: Lentreprise international de l onomasticon Arabicum المشروع العالمي للأسمائية العربية[31]، يدرسان الظواهر الأسمائية المؤسِّسة التي ترتقي إلى البدايات الأولى للإسلام فإن ذلك يُشكِّل أساساً لانطلاق هذا النوع من الدراسات التي تستلهم الماضي وتُغْني الحاضر. وستكون لنا وقفة نرى معها أن «عصفورية»[32] غازي القصيبي خرجت من معاطف بعض الأسماء كما خرج الأدب الروسي من «معطف» غوغول. ويجد الباحث في النقد الروائي العربي بعض الإشارات المهمة إلى سيميائية الاسم في العمل الروائي؛ ومثال ذلك ما يقوله الدكتور صلاح صالح في مقالته «تجليات أسطورية للصحراء الأفريقية الكبرى في الرواية العربية»[33]. يقول: «ولابدّ من الإشارة إلى دور تسمية الشخصيات في توضيح جانبين يشير الأوّل إلى اختلاط المشارب الثقافية التي نهل منها الصحراويون وانعكاس ذلك في إطلاق التسميات حيث تتوزع هذه الأسماء بين الأسماء المنحدرة من الثقافة العربية الإسلامية كالشيخ «علي» في رواية «فساد

الأمكنة» (الصبري موسى)، و«خليل» في رواية «رباعية الخسوف» (لإبراهيم الكوني). والمنحدرة من الثقافات والمعتقدات المحلية ذات الأصل الأفريقي - الزنجي - «كابسا وكريشاب وكوكالونكا» في «فساد الأمكنة»، و«أخواد وآهر» و«أماستان» في «الخسوف»، و«صهيبج» في رواية «الزويل» (لجمال الغيطاني). ومجمل الأسماء التي مرت الشخصية المركزية عبرها في رواية «الأسماء المتغيرة» (لأحمد ولد عبدالقادر)، حيث اختصر كل اسم الحقبة التي مرت بها موريتانيا. من هذه الأسماء «سلاك، وموسى، وبلخير، ومبروك، وسيفيل بوجناح، وسالم ولد سليمان». ويشير الجانب الثاني إلى الإيمان بالعمق الأسطوري لبعض هذه الشخصيات؛ فمن الممكن أن تكون التسميات «الغريبة عن العربية» أسماء فعلية مستعملة على نطاق واسع من مناطق الصحراويين، ولكن ذلك لا يتعارض مع سعي الكاتب إلى الإيحاء بالصبغة الأسطورية للشخصية، وخاصة عندما تتماهى أفعال الشخصية مع هذا الجانب منها، كما هو الشأن عند الشيخ «غوما» في رواية «الخسوف» وصهيبج في «فساد الأمكنة». و«صاهباء ومياري» في رواية «السد» (لمحمود المسعدي). فالاسم في الرواية لا يعني مجرد الدلالة على المسمى فحسب، بل يعني أيضاً هوية ثقافية»[34].

إذاً، يمكن للتسمية في الرواية أن تكون تخطيطاً ... لمصير الشخص انطلاقاً من القول العربي المأثور «إن لكل امرىء من اسمه نصيباً» ومن الحكمة الهندية التي تقول: «اسمك

الشخصي هو مصيرك» ؛ هذه الحكمة التي تركها جانباً الأستاذ محمد العافية[35] وقال: «... لنتعامل مع الاسم الشخصي كجسد بلوري تختلف شدة إضاءة لمعانه، وتتعدد ألوانه بتعدّد زوايا النظر إليه...».

إنّ زوايا النظر إلى «ما أسميه استراتيجية التسمية» في رواية «العصفورية» متشعبة تشعب الرواية نفسها. وقد كفاني مؤونة الحديث عن جنس «العصفورية» الأدبي، وعن بنائها الفني، وعَمّا فيها من معلومات واستطراد وسخرية، كفاني مؤونة ذلك، عبدالله محمد الغذامي، وحامد أبو أحمد، ومحمد صالح الشنطي، وغيرهم[36].

وإنْ سألتني بعد هذا كله عن مناسبة ما أكتبه بعد كل ما قيل، وهل أبقى الأوّل للآخر شيئاً ؟! فإنني أقول: إن هذه المحاولة تنصب على جانب أشار إليه الغذامي عَرَضاً في الحلقة الثانية من دراسته فقال: «... والرواية مبنية بناء جوهرياً على الاستطراد؛ وهي خطاب استطرادي متوالد؛ وهذا ما جعلها تتكوّن من فصلين أحدهما امتدّ على ثلاثمائة صفحة، والثاني من صفحتين فقط، وإذا صار الثاني مخرجاً فإن ما قبله ليس سوى مدخل طال وتطاول وتمدُّد حتى بلغ ما بلغ لأنه جملة استطرادية عملاقة. هي جملة تتألف من آلاف المفردات المبنية على مئات **الكلمات والأسماء** التي تحوّلت إلى حدّوثات. تتحول الكلمة إلى حدوثة والاسم إلى حكاية والصفة إلى قصة...»[37].

إنّ من تحدّثوا عن «العصفورية» حتى اليوم تحدّثوا، في

حدود علمي، عن الكلمات ؛ أمّا الأسماء فهي مجال دلالي آخر، واستراتيجية التسمية واعية كانت أم غير واعية هي ضرب من الدلالة الإيصالية التي ترضي عند المبدع نزعة الوصول إلى الآخر، وتثير في مخيلة الآخر المفاهيم والصور التي تساعد في كسر شفرة النص. وإنّ النظر إلى شخص من شخوص الرواية يجب أن يتم - كما يقول محمد العافية[38]، في إطار جميع الشخوص الأخرى التي تتحرك في الفضاء الروائي.

إنّ استراتيجية التسمية في «العصفورية» استراتيجية واعية، وليست حيادية، وهي ذات علاقة بالنمو السردي، وبالمعلومة الكثيفة، وبالاستطراد الموظف، وبالسخرية المركزية التي هي - كما يقول الغذامي («صوتيم»[39] النص ولبه، وتمثل الوجه الأبرز في النص وهي حيلة فنية تشبك القارئ في الحادثة). وأضيف هنا أن السخرية هي المنقذ الذي انتشل «العصفورية» من الغرق تحت وطأة الزخم المعلوماتي الكاسح، ولولا السخرية لتحوّل الكتاب إلى ركام من المعلومات يفسد النص الروائي، ويعكر مقروئيته حسب عبارة الغذامي مرة أخرى. إنّ الوعي الأسمائي في «العصفورية» يتبدى في مجموعة من النصوص والملاحظات نوردها قبل الحديث عن سيمائية الاسم في هذا العمل السردي.

تُطل علينا من صفحة الرواية الأولى مجموعة من الأسماء تدلنا على المكان الذي يوجد فيه البروفسور الذي كان بإمكانه أن يخبرنا باسم المكان دون حاجة إلى المرور إليه عَبر أسماء سياسيين ماتوا (كميل شمعون وسامي الصلح)، وآخرين أحياء

(إلياس الهراوي ورفيق الحريري)؛ وفضلاً عن الدلالات الدينية التي توحي بها الأسماء، والتي تشرح كل شيء عن تركيبة الحكم في لبنان، فإن الأسماء أوْحَتْ بخروج البروفسور عن الزمن المعاش «الزمن المألوف» وضياعه في «الزمن المفقود» ناهيك عن الدلالة التي يحملها «السمير الثابت» ممّا سنعرض له في مكان آخر في هذا البحث. حتى إذا مضينا في البحث عن الأسمائية التي تُلحّ على القصيبي وجدنا النص الآتي: «وكُنَّا نرى كيف كان الزنوج، الذين كانوا يُسَمّون أيامها الملونين، يعاملون في المجتمع الأمريكي الديمقراطي. وتطوّر التسميات يدل على تحسن الوضع، نسبياً على أية حال. في البداية كان الزنجي **نيجر**، ثم رُقي إلى **نيجرو**، ثم إلى **كلورد**، ثم إلى بلاك، ثم إلى **أفريكان/ أمريكان**...» ويبدو في هذا النص إلحاح الأسمائية التي ربّما كان الثعالبي (350 - 429هـ) في تفصيله أسماء الحالات والأشياء هو مَنْ أوحى للقصيبي بهذه الأسماء الوظيفية. ونجد في نصّ ثان[40] أهمية الاسم الذي يصبح جزءاً من التقاليد. فالأب لا ينبغي أن ينادى باسمه الأول كما يشيع ذلك في الثقافة الأمريكية «كنا نمتعض من التبسط الذي يسمح للولد بمناداة أبيه **باسمه الأول**».

ودليلنا على إلحاح الأسمائية، وعلى أنها استراتيجية واعية ما يأتي عند الحديث عن ابن الرومي[41] - وقد كنا ذكرنا قصته التي أوردها ابن القارح في رسالته عن الناجم صديق ابن الرومي، يقول البروفسور عند ورود ذكر ابن الرومي: «المؤكد أن ابن الرومي لم يكن حكيماً. كان شديد التطير... وقد تسلط عليه

جار عكروت كان يقرع بابه كل يوم فيقول شاعرنا: «من الطارق ؟» فيقول: «أنا داء ابن مرض». أو «أنا حمام بن منية». أو «أنا رعب بن ذعر». فيرابط الشاعر المسكين في منزله أسابيع. وفي مرة، عدة شهور. حتى اضطر الرئيس الأمريكي إلى إرسال طائرة شبح تقذف منزله بالأطعمة مع تحيات الشعب الأمريكي...» هذا النص الذي تقترن فيه الأسمائية القادمة من التراث بالسخرية التي تنصب على مهازل المساعدات الأمريكية هما مفصلان من مفاصل هذا العمل السردي. ويبلغ البعد الأسمائي ذروته حين يقول: «... البُركة السوداء اسم لا يخلو من أبعاد ودلالات، يا نطاسي، يفتح أمامك أبواب الخيال. وبوابات التساؤل...»[42]. اذاً، الاسم يفتح أبواب الخيال، وبوابات التساؤل أمام البروفسور، ويدفعه خياله إلى ملاحظة طريفة عندما يطلب من سمير ثابت»... دعني أنهي تساؤلي عن الأسماء وما تثيره في النفوس. هل يشعر المرء برغبة في النباح إذا مرّ بنهر الكلب، أو رغبة في العض؟ وهل يود التهام كبش إذا مرّ بوادي السرحان، والسرحان هو الذئب؟ وهل يشعر بالطمع قرب بحيرة قارون ؟ وهل تنتابه أعراض المرض بقرب البحر الميت؟ أيْ دونت نو «إن اقتران الأسمائية الواعية بالسخرية المنقذة جعل البروفيسور يختار هذه الأسماء الدالة والساخرة أو التي تفتح مجالاً للسخرية، ويدخل في هذا السياق حديثه عن منظمة استئصال الأسماء المنكرة[43] التي يذكرها الرجل الموجود على بوابة مدن الملح عندما ينتحل البروفسور اسم «البرو بن

الفَسْور»، وحديث البروفسور عن أبي العتاهية «... وأبو العتاهية، حسناً! ماذا تتوقع من رجل اسمه أبو العتاهية؟.... »[44] وإن خلاف البروفسور مع السدنة... هو خلاف تسمية وأسماء[45]. وأذكر في هذا السياق أننا زرنا، أيام الطلب في فرنسا، مصنعاً للأدوات الإلكترونية شَدّ انتباهي ما كُتب على باب أحد المكاتب المغلقة Linguiste لغوي» فدفعني الفضول لمعرفة ما يفعل اللغوي في مثل هذا المكان فسألت الدليل الذي كان يتولّى تعريفنا بأقسام المصنع فما كان منه إلاّ أن استدعى اللغوي الذي أخبرنا أن وجوده ذو علاقة بأسماء القطع الفنية والتقنية التي يصنعها المهندسون على اختلاف اختصاصاتهم ثم يعملون بمساعدة اللغوي على اختيار أسماء لها. ذكرت هذه الحادثة على سبيل الاستطراد وقياساً على أن الشيء بالشيء يُذكر.

ويَظهر أحد ملامح استراتيجية التسمية في العصفورية (التسمية المضادة)[46]، عندما لم يعد البروفسور قادراً على المجاملة بعد سفالات صلاح الدين المنصور، يقول: «...... جميعاً وأوّلكم هذا... صلاح الدين المنصور. أعني فساد الدنيا المهزوم». إنّ تحوّل «صلاح الدين المنصور إلى فساد الدنيا المهزوم» يساعد البروفسور في التعبير عن أفكاره، ويرفع درجة السخرية في النص باعتبارها أهم الأدوات الفنية في نص «العصفورية». إن اللعب بدلالات الأسماء يُعَمِّق أسلوب السخرية، وينقل الأفكار الحقيقية التي قد تناقض ظاهر التسمية

كما سنرى عند الحديث المفصل عن استراتيجية التسمية في «العصفورية»، وعن عناصر هذه الاستراتيجية من خلال استعراض الأسماء التي استخدمها القصيبي.

ولعل من طريف ما يُذكر هنا ما نقله رولان بارت في كتابه (لذة النص)[47]، عن فكتور هيجو الذي يتحدث عن «دارمس» السجين الذي أطلق النار على الملك لويس فيليب (1830 - 1848م)؛ يقول بارت: «يكتب دارمس أفكاره السياسية، وإن الكلمة التي تتردد عنده هي كلمة الارستقراطية التي يكتبها (Haristaukrassie)» ويعلق هيجو فيقول: «إن الكلمة مكتوبة بهذا الشكل مدهشة كل الدهشة». ويأتي بارت ليقول: إن فكتور هيجو يتذوق بإعجاب **الإسراف في الدال**. إن هذا **الإسراف في الدال** الذي يعود إلى حالة المبدع النفسية يُذكر بما يسميه الغذامي في حديثه عن العصفورية «اختراق الوحدة الصوتية للكلام»؛ إذ يجري العبث بالمفردة اللغوية من خلال مدها إلى أبعد من حدودها مثل: ثرواء - شرهاء - الشكولاطاء - الفاكساء - التلكساء - موسيقاء - ويرى الغذامي أن هذا الامتداد اللفظي الذي نسميه نحن مع بارت (الإسراف في الدال) انعكاس لحالة التمدد الاستطرادي.

إن ما سميته «السخرية المنقذة» التي انتشلت «العصفورية» من الغرق تحت وطأة الزخم المعلوماتي الكاسح تعتمد في جانب كبير منها على اللعب بدلالات الأسماء ممّا يعمق أسلوب السخرية، وإن ما يسميه النقاد «بلاغة السخرية»

يقوم على مجموعة من العناصر، والأسماء أَحَدُ هذه العناصر التي لم تول الأهمية التي تستحقها. وإن أوّل عناصر استراتيجية التسمية في «العصفورية» هي ما أسميه «بلاغة العَنْوَنة»، لأن أول عتبة يطؤها الباحث السيميائي هي استنطاق العنوان واستقراؤه[48]. وإنّ اختيار عنوان الرواية «العصفورية» جاء ليكون حجاباً تجري أحداث الرواية وراءه ؛ والعصفورية اسم يُطْلق في سورية ولبنان على مستشفى المجانين، ويبدو أنه في الأصل اسم مكان أنشئت فيه أوّل مستشفى لإيواء المجانين، ثم أصبح اسم المكان يحمل هذه الدلالة البلاغية الجديدة. لقد اتسع الناس باسم العصفورية فصاروا يُسَمّون به مستشفيات المجانين عموماً؛ فالعصفورية في المملكة العربية السعودية هي «شهار» وهو اسم مكان أيضاً، وهي في تونس «منوّبة» اسم مكان في ضواحي تونس الغربية، والعصفورية في فرنسا هي «Juinville» وهو اسم مكان؛ والطريف أن الجزائريين يطلقون على مستشفى المجانين «Juinville» مع أنه ليس في الجزائر مكان بهذا الاسم، ولكن ما حدث هنا هو انتقال الاسم من حالة الخصوص إلى حالة العموم. ويبدو أن اسم العصفورية هو أنسب الأسماء التي توافقت مع وجود البروفسور في لبنان مع طبيب نفسي لبناني. نفهم هذا من عدد من الإشارات الاسمية كاستدعائه بعض شخصيات الحياة السياسية اللبنانية (كميل شمعون، سامي الصلح، إلياس الهراوي، رفيق الحراري)، ويتحول اسم العصفورية في غضون

الرواية إلى مَصَحَّة (مصحة مونتري في أمريكا، ومصحة بلاكبول في انجلترا، ومصحة جنيف في سويسرا ثم العصفورية).

ويبدو أن اسم «العصفورية» بدلالاته المختلفة (الخفة، الطيران...) أكثر مناسبة لحالة الجنون من (مصحة) لذلك أرادها المؤلف عنواناً يودّ من خلاله إضفاء صفة الانتقال السريع من مكان إلى آخر، وهو موضوع إلى آخر، ويسوّغ من خلاله صفة «الاستطراد» التي يلمسها قارئ الرواية. حتى إذا تجاوزنا عتبة النص الأولى «بلاغة العنونة» قابلتنا مجموعة من الأسماء التي يمكن أن يكون شأنها شأن الاسمين المستعارين اللذين اختارهما البروفيسور لرفاقه «كان زميلا السكن موجودَيْن. فلنُسَمّهما عنتر وشيبوب. لا ! لم يكونا أخَوَيْن ولا كان أحدهما من أبطال المبارزة والثاني من أبطال الجري. مجرّد اسمين مستعارين...» إنّ اختيار الأسماء اختيارٌ واع، له علاقة بما يريد المؤلف طرحه من فكر موظف لأداء دلالة معينة. يقول: «حسناً ! اسمه رفاعة الطهطاوي. اسم مشتق من الرفعة والطهطهة»(49). ويقول: «... وما سُميّ الإنسان إنساناً إلا لنسيانه..»(50). وإن الأسماء في رواية العصفورية نوعان: نوع مصنوع لأداء دور في الحديث الروائي، ونوع مستدعى ليقوم بوظيفة الاستدعاء التي تتوافق مع الاستطراد وتَمهّد له. وهناك أربع استراتيجيات لاستخدام النوعين كليهما، «**التسمية المتحوّلة**» و«**التسمية المضادة**» و«**التسمية الموافقة**» و«**التسمية الثابتة**».

نبدأ بالتسمية المتحولة التي يُعَدّ البروفسور نموذجها

الأمثل، والتحول موجود في الأسماء المصنوعة والمستدعاة على حَدّ سواء.

يبدأ البروفسور الرواية بهذا اللقب «البروفسور» ثم تبدأ التحولات مع تقدّم السرد واشتجار الأحداث فنعلم أن اسمه بشار «وكنت أدرس علم الاجتماع، وكانوا يسألونني: ما القصة يا بشار...»(51).

عفواً، يا بروفسور اسمك بشار ؟!

نعم. بشار الغول. ألم أخبرك ؟

قلت لي إن هذا اسم شارل ديجول الحقيقي.

واسمي الحقيقي...».

وكان البروفسور قد صرح أن «بشار الغول» هو الاسم الحقيقي لشارل ديجول، وأنه «ديجول» (كان لديه بدوره، عقدة خواجة. قلت لك لا يكاد يسلم أحد من هذا الداء. كان اسمه الحقيقي بشار الغول. بدأ الأولاد يضحكون من اسمه فغيّره. ديجول كان عظيماً، يا حكيم. ربما كان أعظم من عرفت)(52). إن هذا التحوّل المتماهي الذي يجعل شخصية البروفسور تتماهى مع واحد من صنّاع التاريخ المعاصر يحمل دلالة الإسقاط والتقمص أو «السقمصة» كما يقول البروفسور وهي «عندما تسقط كل مشاعرك وأحاسيسك على إنسان أو شيء فإن هذا الإنسان أو الشيء يتقمصك، ظاهرة نفسية معروفة»(53). وبهذا يمكن أن نفسر هذا التماهي بين البروفسور وشارل ديجول الذي تقتضي

بلاغة السخرية أن يتحول إلى «بشار الغول»، ولابد هنا من الإشارة إلى هذا التناقض بين طرفي الاسم، بين «البشرى» في بشار وبين «الغول» الحيوان الخرافي الذي تحوّل إلى حقيقة في قصيدة تأبط شراً[54]، والذي يحمل في أذهاننا مرجعاً أسطورياً يقوم على البشاعة والخوف؛ ولعل في هذا الاسم إرهاصاً لما سيأتي من مغامرات البروفسور مع الجن والمخلوقات الفضائية.

إن بشاراً الغول يتحول إلى اسم آخر «البرو بن الفَسَوْر» شيخ شمل بني خضير، ويبدو أن هذا التحول لم يرق لأخي المايجريشن على حدود مدن الملح فكان ينظر إلى البروفسور ويقول: «اسمك الحقيقي مصطفى سعيد. أليس كذلك؟ قلت اسمي الحقيقي البرو بن الفسور...» [ثم يقول] هَبْ جدلاً... أنني مصطفى سعيد فَلِمَ تَحُولُ بيني وبين الدخول وعندي فيزاء معتبرة؟ قال: اعلم، يا رحمك الله! أن مصطفى سعيد مفسد في الأرض يأتي إلى الشمال مهاجراً، فيفسد نصف نساء الشمال، ويذبح النصف الآخر، ويروي مغامراته لروائيين يؤلفون عنها كتباً تسيء إلينا في المحافل الدولية...». إن التماهي الخارجي هنا، بعد أن كان ذاتياً في حالة ديجول، يتم من خلال تحول بشار الغول إلى البرو بن الفسور الذي يأتي عامل خارجي «آخو المايجريشن» ليماهي بينه وبين اسم مصنوع آخر «مصطفى سعيد» القادم من رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» إنّ هذا الاسم المصنوع من رواية الطيب صالح، المجازي بعبارة أخرى، يكاد يتحول في هذه الرواية إلى شخص حقيقي له وجود مادي تحوّل

إليه عن طريق «السقمصة» الإسقاط والتقمص. ونجد هذا التحوّل في شخصيات أخرى قريبة إلى البروفيسور نفسه «شكسبير. وهذا الآخ، بدوره، لديه عقدة خواجة. وإلا فلماذا يغير اسمه العربي الجميل، الشيخ زبير، إلى هذا الاسم الأنجلوسكسوني الصاقع؟ هل تعرف أن عدداً متزايداً من الباحثين يشككون في وجود شكسبير؟» بل إن هذا التحول يكون إرادياً ومقصوداً في حالة أبي الطيب المتنبي «... والمتنبي كان مهووساً بالحسد. ولهذا سمى ابنه مُحَسِّد. وأسميه أنا أبا حسيد...». إن الانتقال من صيغة «مُفَعِّل» إلى صيغة «فعيل»[55]، يتم ضمن الصيغة الصرفية نفسها «الصفة المشبهة» ولكنها تؤدي دوراً تحولياً يسكن في وعي الروائي، وكنّا قد وجدنا هذا التحول في كتاب الأيام لطه حسين عندما حَوّل صيغة «فواعيل» كوابيس إلى صيغة «فواعل» كوابس ؛ ويؤدي هذا التحول وظيفة اطرادية تمثّلت كما وجدناها في اسم البروفيسور وشكسبير وديجول ونجدها في اسم المتنبي الذي يتميز بحضور تحولي متميز في هذه الرواية، وفي أعمال القصيبي كلها. والانتقال بين القصيبي والمتنبي يتم بآليات إسقاطية وتقمصية توضحها أوجه الشبه بين حياة الرجلين، يقول القصيبي: «... ومع أن علاقتي بالمتنبي بدأت مبكرة، أذكر أنني كتبت مقالاً عنه في مجلة الحائط الفصلية عندما كنت في الرابعة عشرة، إلا أنني لم أعجب به إلا تدريجياً على نحو متزايد بمرور السنين. إنني اليوم أشد إعجاباً بالمتنبي مني يوم أن قرأت ديوانه لأول مرة، بل لعلني اليوم أكثر تأثراً به مني في

البداية... »[56]. ويبدو أن إعجاب القصيبي بالمتنبي بلغ ذروته في النقدات الكثيرة، سواء ما كان منها سلبياً أم إيجابياً، والتي نثرها في روايته ملبساً كل ذلك لبوس سخرية بليغة.

إن المتنبي - النص، حياته وشعره، نَصٌّ غائب في أعمال القصيبي الأدبية على اختلاف أجناسها، وهنا تبدو عمليتا الإسقاط والتقمص. إن هذا التحول في الأسماء المصنوعة والمستدعاة يتناسب مع موجبات السخرية التي تلبس لكل حالة يتحدث عنها البروفسور لبوسها من خلال اسم يتناسب وتلك الحالة، ويضفي على الأحداث سيميائية تسمو بالنص إلى عالم الفن الرحيب.

أمَّا التسمية الثابتة فبطلها يحمل اسماً ذا دلالة مباشرة بهذه التسمية «سمير ثابت» الدكتور النفساني «السمير الذي يصغي ولا يتدخل إلاّ في بعض الاستفسارات والتصحيحات المسارية التي تلجم استطرادات البروفسور، أمَّا التسمية الثابتة الثانية فهو الممرض «شفيق» الذي يأتي في مدخل الرواية ومخرجها ليحيط أحداثها المأساوية بالشفقة؛ والشفقة هي العاطفة التي يشعر بها المرء حيال هذا البروفسور الذي يبدو أن أحلامه العادلة تتحول إلى سراب في كل مرة. إن انحصار عنصر الثبات في اسمين من مئات الأسماء التي تعج بها رواية العصفورية يتناسب طرداً مع حالة عدم الثبات التي تتسم بها شخصية البروفسور، ويتسم بها حديثه المتأرجح المتقطع. وقد

يخطر لقارئ الرواية أن المتنبي من الشخصيات الثابتة في خطاب القصيبي في العصفورية، وذلك وهم يسببه حضور المتنبي على امتداد النص ولكن حضوره حضور متحول متحرك، سلبي مرة، وإيجابي مرة أخرى، إنه حضور غير محايد كما هو حال سمير ثابت. وشفيق الذي يأتي اسمه مجرداً من أي نسبة في المدخل والمخرج ليدُلّ على شعور الشفقة مع الأحداث التي دارت بين المدخل والمخرج. ويدخل في التسمية الموافقة مجموعة من الأسماء المصنوعة التي جاءت بها مناسبة الحديث عن «رواية» أو «مهنة» أو غير ذلك من المواقف التي يتعرض لها البروفيسور أو يذكرها؛ من ذلك حديثه عن الدكتور «بحاث بحاثة المبحاث»[57] بمناسبة حديثه عن المجالس الجامعية، وحديثه عن «مالح مليح الملحوني» بمناسبة الحديث عن مدن الملح. ويدخل في هذا حديثه عن زوجته الجنية «دفاية»، وكذلك اسم زوجته الفضائية «فراشة» وعلاقة هذا الاسم بالطيران والفضاء واضحة بلا لبس ولا غموض، وإن صناعة هذين الاسمين أسهمت في إضفاء شيء من التوافق بين الاسم والدور المسند لها في الرواية. ومن ذلك أيضاً تسمية خاقان الجن الخضرية باسم «شهاب بن شهاب بن شهاب» ويبدو أن صناعة الاسم لم ترق للدكتور ثابت الذي يعترض قائلاً: «شو ها الاسم ؟ - هذا اسمه، يا طبيب، هذا اسمه. لم أسمه أنا...»[58]. أما مدير البروباجنداء فاسمه كما يقول البروفسور: «شعلة الذكاء المتقدة»[59]. ونقف هنا عند اسم من الأسماء المتوافقة التي تطرح

قضية مهمة إنه اسم رئيس الموساد «موشيه بن نمرود بن عاديا ء»[60]، وهذا الاسم يحتوي على عناصر أسطورة ترد من التوراة التي حَوّلت قصص الأنبياء عليهم السلام إلى أساطير بعد أن حرّفه اليهود وأدخلوا فيه أهواءهم ورغباتهم. ولا يخفى ما يحمله عنصرا «موشيه» و«نمرود» من دلالات. أمّا عادياء فيتردّد في الأخبار أنه أبو السموأل اليهودي الذي نُسبت إليه القصيدة المشهورة والقصة المشهورة في الوفاء. وقد أظهر الأستاذ الدكتور فضل العماري في بحث له عن وفاء السموأل، أن السموأل «رمز الوفاء» ولما وصلت الأسطورة أو ما تبقى منها إلى العصر الإسلامي تحوّل «سموإيل» إلى «السموأل» ولزمته «أل» كما لزمت «اللات والعزى». ولكن الروايات المتأخرة نسبت هذا الاسم الأسطوري إلى اليهود، ونسبت إليه وفاء أسطورياً ليس له أساس[61].

قلت إن استراتيجيات التسمية في رواية «العصفورية» أربع عالجتِ ثلاثاً منها وهي: «التسمية المتحوّلة» و«التسمية الموافقة» و«التسمية المضادة». وأقول إن التضاد مظهر من مظاهر الإفهام «وبضدّها تتميز الأشياء» و«الضدّ يظهر حسنه الضدّ» وأسماء الشخصيات التي تدخل تحت هذه الاستراتيجية هي أسماء الشخصيات المحورية في أحداث الرواية نبدأ بـ «عفراء الشمالي» الذي يُدرجها في الأحداث الدكتور «سمير ثابت» التي يتدخل بعد قول البروفسور «... ثم التحقتُ بمعهد لندن للدراسات الشرقية والأفريقية أستاذاً زائراً. أو شبه أستاذ زائر.

■ وهناك تعرفت على عفراء شمالي.

■ لا أودّ الحديث عن عفراء... »[62].

إن «عفراء» مشتقة من «العفر» وهو التراب و«شمالي» من الشمال؛ وهو عنوان الشؤم كما رأينا في قصة ابن الرومي. وإن الدور الذي تؤديه «عفراء الشمالي» في الرواية يتوازى مع دور «سوزان شيلنج» وينتهي دور كُلّ منهما بالموت، ويبدو لي أن هذا الموت المجازي الذي يأتي ليحلّ الأزمة التي تنشب بين وضع كل منهما وإيديولوجيا البروفيسور. إن «سوزي» التي يتضح بعد علاقة طويلة مع البطل أنها يهودية تخالف رؤية البطل الذي يتحوّل معها إلى «بروفسور» بل إنها كانت تسمية كما يصرح «قارب الأحلام». أما عن تسميته البروفسور فيقول: «... حتى دخلت عليَّ ذات يوم فوجدتني أكتب قصيدة عنها، وكنت ذاهلاً بعض الشيء. قال: (مالك تبدو كالبروفسور شارد الذهن؟) ثم كتبت عني قصيدة ساخرة عنوانها «البروفسور»... منذ كتبت عني تلك القصيدة غَيَّرْتُ اسمي إلى البروفسور. أصبحت، منذ ذلك الحين، أرفض الرد على أي إنسان لا يستخدم هذا الاسم... »[63]. إن التضاد الذي يكمن في شخصيتي «عفراء» و«سوزي» لا يظهر على السطح إلا بعد فترة من الألفة يأتي التضاد ليكسرها، ولكن الحلّ الذي يستهله «البروفسور» وهو الموت يُظهر هذا التضاد الكامن. إن مدلول «شيلنج» وهي النسبة التي تحملها «سوزي» يوحي بذلك التفوق الذي يصفه البروفسور على مدى صفحات طويلة ؛ إنه «التحدي» الذي جعل البروفسور

يتعرف على «شكسبير» و«جويس» وغيرهم، يقول: «... فتاة حسناء شقراء... طائر الرعد الذي كان الهنود الحمر يقدسونه. وتحبني! وتنوي أن تكتب رسالة عن المتنبي! قلت لك، إن هذا لا يحدث إلاّ في القصص والأحلام والأفلام. ولكنه حدث لي، يا دكتور. عندما كانت الحياة رائعة ومثيرة وجميلة وبريئة. وكنت أحلم بولايات عربية، وبمجتمع عربي نبيل. وتعرفت على فتاة حسناء أدخلتني إلى عالمها. فتحت كل الأبواب المؤدية إلى دنياها وسمحت لي بالاقتراب... »[64].

إن «التحدي = الشلنج» المتمثل في شخصية «سوزي» والذي يتكرر في شخصية «عفراء شمالي» يدعم فكرة التضاد ويجعلها الركن الأهم في بناء الأسمائية في الرواية. إن الفقرة التي سقتها قبل أسطر من أكثر مواضع الرواية عقلانية يغيب عنها، ولو لفترة بسيطة، أسلوب الأداء الساخر ويشعر المتلقي بنوعٍ من الحزن الحقيقي، والحب الحقيقي، والأسى الحقيقي الذي يَلفُّ البطل وهو يروي هذه الأحداث، ولكن البنية التضادية لا تلبث أن تجر البطل إلى اطراد السخرية ليروّح عن نفسه من الحزن والحب والأسى «... وسيمفونية يانطاسي، مأخوذة من الكلمة اللاتينية سيمفونيا، وهي بدورها مشتقة من جذر لاتيني يعني الصوت الجماعي. ضع هذا كله في قائمة معلوماتك التي لا تنفع ولا تضر». إن كُلّ ما في هاتين الشخصيتين كان يشكل تحدياً من كل الأنواع، في الحياة والثقافة والتفوق والجمال ولكن التضاد الإيديولوجي الذي كان خلال سنتين قضاهما البروفسور مع سوزي

«قابعاً في اللاوعي، وظهر بمجرّد أن بدت له علامة خارجية لا علاقة لها بكل الأشياء الجميلة التي حدثنا عنها في الصفحات الماضية. إن ظهور نجمة داود فوق جيد سوزي أفقد البروفسور السيطرة على أعصابه، وتفجّر غضبه الذي أتى على كل شيء حتى على سوزي نفسها، وإن حالات الاضطراب التي مرّ بها في السجن، ومحاولته الانتحار، دلائل على وضع التضاد الذي يؤرجحه بين الواقع والإيديولوجيا.

ويكاد الأمر يكون متشابهاً في حالتَيْ «سوزي وعفراء» إلا أن عنصر التضاد يبدو أكثر وضوحاً عندما يوظف البروفسور «ضمير الغائبة» للحديث عن عفراء، بل إنّه يرفض أن يسميها، يقول:

« - عفواً، يا بروفسور تتكلم عن مين؟

- عنها! عنها!

- عن عفراء؟!

- عنها وبس!؟[65]

بل إنه يجد نفسه عاجزاً أمام إلحاح الطبيب فيقول: «... بإمكانك إذا كنت تصر على اسم، أن تسمي الفتاة التي أتحدث عنها لوسي» إن لحالة الرفض ولغياب الاسم دلالة يصبح الاسم معها مفرغاً من حضوره الذي يبدو لقارئ الرواية أنه حضور عبر التفصيلات التي تلح على البروفسور فتجبره على إعادة الاسم

الحقيقي وكأن كلّ ما يورده البروفسور من تفصيلات لا قيمة له إن لم يكن مقترناً بالاسم الحقيقي، يقول:

« ... أحصت لوسي 29 ترجمة عربية لقصيدة البحيرة.

■ عفواً، يا بروفسور! عفواً! لماذا لا تستخدم اسمها الحقيقي؟

■ حسناً ! حسناً ! أي جيف أب ! عفراء ! عفراء ! «كان ما كان... ويدري من درى! ». هل استرحت الآن؟! عفراء! عفراء! عفراء! »[66].

إن تكرار الاسم بعد حالة الرفض، بعد التغييب الذي رأيناه قبل قليل يوضح الحالة التضادية في استراتيجية التسمية. ونذكر هنا أن الكاتبة فاطمة عبدالله الوهيبي رأت في قصيدة الشاعرة ثريا العريض «دون اسم» فرصة للحديث عن «جدل التسمية وجدل الكينونة» وبدأت حديثها بتحليل اسم «الثريا» ودلالاته المختلفة، ثم رأت أن «التسمية حضور... وهي ترفض الحضور الذي هو كالغياب. وعندما تفرغ الاسم من حضوره تغيّبه، أي إنها تمارس فعل تغييب للذات، فإلغاء فاعلية التسمية إلغاء لفاعلية النطق... » وهي تقول: «فليست التسمية مجرد ممارسة لغوية فقط، إنها استبطان الكينونة في اللغة، واللغة في الكينونة، إنها موقف أنطولوجي تجاه أنفسنا وتجاه موجودات العالم وأشيائه»[67]. إن اضطراب العلاقة بين التفاصيل التي يوردها البروفسور عن حياته مع عفراء وما تميزت به هذه الأخيرة من حضور ثقافي واجتماعي وجمالي، وبين الموقف الإيديولوجي

الكامن في اللاوعي والذي يوقظه في هذه المرة عامل خارجي، هو الذي أفضى بها إلى الحلّ البسيط الذي انتهت إليه سوزي من قبل. ويبدو هذا الاضطراب والتضاد في مجموعة من العبارات التي يلقيها البروفيسور عنها وعن علاقته بها «كانت ذات مزاج غريب جداً. مليء بالمتناقضات»(68).

■ هل كنت تحبها، يا بروفيسور ؟

■ آه! تستطيع أن تقول ذلك. كنت أحبها وأكره أن أحبها»(69).

ولا تظهر التسمية المضادة في اسمي «سوزي شيلنج» و«عفراء شمالي» فقط وإنما تظهر في اسم «صلاح الدين المنصور» الذي يتحول عندما يخيب ظن البروفيسور فيه؛ وهو الذي كان ظاهرياً يحقق الموقف الإيديولوجي للبروفيسور «تحطيم إسرائيل»، ولكن انهيار الأمل الذي كان معقوداً عليه (على صلاح الدين المنصور) يحوله عند البروفيسور إلى تسمية مضادة فيصبح «فساد الدنيا المهزوم»(70). ونحن إذا استعرضنا أسماء الحاشية المحيطة «بفساد الدنيا المهزوم» اتضحت لنا علاقة السخرية بالتسمية المضادة، فوزير الدفاع «عقبة النافعي» و«نبيه العاقل» وزير الاقتصاد والتخطيط، و«حازم اليقظان» وزير الداخلية، و«مناور المكري» وزير الخارجية. هذه الأسماء المصنوعة لتتناسب مع المهمة الموكلة إلى كل واحد منهم تتضاد مع الحديث الذي يدور بينهم وبين البروفيسور(71). ويبدو التضاد أيضاً في اسم الرجل الثاني الذي تعرف عليه البروفيسور في المنتزه وهو الاسم الذي أطلقه «صلاح الدين المنصور» على المعتقل مِمّا يعمق

رؤيتنا في التسمية المضادة يقول: «... المنتزه معتقل؟! شوها الاسم ؟!

- حس دعابة أسود...»[72].

كان اسم الشخص «برهان سرور» أطلق البروفسور سراحة مقابل (750 مليون دولار) وأعطاه (نص مليار دولار) ليحقق له حلمه، ولكنه الآخر انقلب بدوره على البروفسور، وسجنه، وصار «دليل حزن ولؤم» بعد أن كان «برهان سرور وإخلاص» ويبدو التضاد في أسماء أبنائه «غاضب ومقدام»، وفي حكم الإعدام الذي أصدره على البروفيسور. إن هذه التناقضات كلها وغيرها مما تعج به رواية العصفورية، خرجت كما رأينا من مجموعة الأسماء التي استخدمها القصيبي. ولا يمكن للدارس أن تمرّ به هذه الأسماء دون أن يلمح الدلالات القابعة وراء كل منها. إن توظيف الأسماء باستخدام الاستراتيجيات التي ذكرناها مكّن الراوي من إيصال ما يودّ التعبير عنه، وساعده في تعميق أسلوب السخرية التي تعَدّ من أهم سمات هذا العمل السردي.

وإن توظيف هذا الكم الهائل من الشخصيات التراثية القادمة من كل حدب وصوب، ومن كل أنحاء العالم، ومن كل الثقافات دون تحيز ليجعل من نص القصيبي نصاً تواصلياً يتفق مع المفهوم الحديث لنظرية التواصل التي ألغت المسافات بين الثقافات والتي جعلت العالم كما يقال «قرية صغيرة».

إن «رواية العصفورية» تمثل وراء مظهرها الساخر

ومعلوماتها الزاخرة التي أدت دوراً في الرواية شأنها شأن أي اسم من الأسماء التي عرضنا لها، مظهراً من مظاهر «العولمة» التي تتعانق ضمنها الثقافات، ويلتقي فيها شكسبير والمتنبي وكافكا وجبران وجمال عبدالناصر وغاندي. إنّها اختصار لثقافة القرن العشرين، ومثال لعقل استوعب معطيات تراثه ومعطيات معاصرته، ولكنه لازال عقلاً مهزوماً ضائعاً لأن الظروف التي يعيش فيها تجعل منه مجنوناً مريضاً. ويبدو الضياع في تلك النهاية التي يذهب بموجبها البروفسور مع الفراشة ودفاية إلى عالم الجن وعلى كوكب الفضاء ويجلس الدكتور سمير ثابت على أرض الممر منخرطاً في ضحك عميق سرعان ما يتحول إلى بكاء عميق يردد خلاله:

ضيعناك، يا بروفسور! والله ضيعناك! ضيعناك!

هل كان البروفسور عقلنا العربي في نهاية القرن العشرين؟ ربما كان ذلك.

وإنه لمن المفيد أن أنهي الحديث عن سيميائية الاسم في العمل الأدبي بالإشارة إلى التراث التفسيري العظيم الذي وصلنا في فهم قوله تعالى: (وعَلّم آدم الأسماء كلها) «البقرة: 31» وإلى الدراسات التي قامت حول كلمة الأسماء والتي تحتاج إلى دراسة سيميائية دلالية. ولابدّ من الإشارة أيضاً إلى الكتب التي ألفها القدماء عن «أسماء الله الحسنى»، ولم تحظ بعدُ بدراسة المحدثين، ولعل أشمل دراسة مِمّا رأيته باللغة الفرنسية عن هذه

الكتب ما كتبه الأستاذ دانييل جيماريه بعنوان «أسماء الله الحسنى في الإسلام = Les nomes divins en Islam Paris, 1989». ولعل دراسة معاجم الأسماء وكتب التراجم التي يتميز بها التراث الإسلامي تفتح باباً جديداً للقول في تراثنا المشرق.

ولقد رأيت غنى هذا المجال البكر من البحث متمثلاً في كتاب «حجاب الأسماء، محاولة في اسم العلم العربي لجاكلين سوبليه» الذي تمت الإشارة إليه في درج هذا البحث، وفي مشروع «الأسمائية العربية الذي أخذ على نفسه، كما تقول جاكلين سوبليه في كتابها الذي سبق ذكره[73]، «أن يكوّن قاعدة من المعطيات تجمع كل الشخصيات المعروفة في المصادر العربية القروسطية، وإيجاد تراجمهم التامة انطلاقاً من أي عنصر من عناصر أسمائهم».

الحواشي

1) انظر: **ميتافزيقيا اللغة** للدكتور لطفي عبدالبديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1977م، ص 27 - 40.

2) «سيميائية أسماء الأعلام في: الوقائع الغريبة: لإميل حبيبي، **مجلة الأقلام العراقية**، العدد 6، 1990م، ص 118.

3) «أسماء الشخصيات في الرواية الجزائرية العربية المعاصرة بين الأدبية والإيديولوجيا، لإبراهيم صحراوي، **مجلة اللغة والأدب** - الجزائر، العدد 8، 1416هـ/1996م، ص 175.

4) انظر كتاب جاكين سوبليه الآتي تفصيله في الحاشية (5)، ص 24 وما بعدها.

5) Jaqueline Sublet, le Voile du nom, Essais sur le nom Propre arabe, P.U.F., 1991, p. 24.

وقد تُرجم الكتاب إلى العربية بعنوان: **حصن الأسماء**، ترجمه الأستاذ سليم بركات ونشره المعهد العلمي الفرنسي للدراسات العربية، دمشق 1999.

6) **كتاب الحيوان** للجاحظ (ط. هارون) 124/1. وانظر **الاشتقاق** لابن دريد (ط. هارون)، ص 5، وجاء في **صبح الأعشى** للقلقشندي، المطبعة الأميرية، القاهرة 1913م، 313/1 «قيل لأبي دقيش الأعرابي: لِمَ تُسَمُّون أبناءكم بشرِّ الأسماء نحو كلب وذئب، وعبيدكم أحسنها نحو مرزوق ورباح، فقالَ: إنما نسمي أبناءنا لأعدائنا، وعبيدنا لأنفسنا».

7) **الأساطير والخرافات عند العرب**، د. محمد عبدالمعيد خان، ص 66.

8) **الاشتقاق** لابن دريد، (ط. هارون)، ص 6.

9) **Sublet** (مذكور في الحاشية رقم 5).

10) **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية 1981، القسم الثاني، ص 389 - 398.

11) **تحليل الخطاب الشعري**، استراتيجية التناص، للدكتور محمد مفتاح، بيروت، 1985م، ص 63.

12) **علم اللغة العام**، فرديناند دوسوسور، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون، 1985م، ص 15.

13) «**سيميائية أسماء الأعلام**» لمحمد العافية، مذكور في الحاشية 2، ص 119.

14) «التعامل مع التوابع والزوابع لابن شهيد وتعدد روافدها»، سليم ريدان، **مجلة دراسات أندلسية**، العدد 18، صفر 1418هـ، جوان 1997م.

15) **رسالة ابن القارح**، ص 40 و**رسالة الغفران**، (ط. بنت الشاطىء)، ص 479.

16) **ديوان دريد بن الصمة**، جمع وتحقيق محمد خير البقاعي، دار قتيبة، دمشق، 1401هـ - 1981م، ص 27. وانظر مقالة الدكتور محمد بدوي «أمثولة العبد الآبق» في **فصول**، مج 15، العدد الرابع، شتاء 1997م، ص 285 - وما بعدها، وانظر كتاب المرحوم الدكتور محمد خير حلواني، **سحيم بن الحسحاس**، دار الشرق العربي، بيروت - حلب، بلا تاريخ، ص 41.

17) العصفورية، ص 37 - 38.

18) كتابه المذكور في الحاشية 10، ص 389.

19) يقول بارت في: محاولات نقدية جديدة ص 126:

Nouveaux essais critiques, P. 126: "... Le nom de Guermants... C'est donc, d'une Certaine manére, une monstruosité sémentique".

وانظر المرجع المذكور في الحاشية 26 من هذا البحث، ص 99، والمذكور في الحاشية 25 من هذا البحث أيضاً.

20) المصدر السابق، ص 390.

21) مذكور في الحاشية 3.

22) المقال المذكور في الصفحة 2.

23) في كتابه: **مورفولوجيا الحكاية الخرافية** لفلاديمير بروب، وترجم هذا الكتاب إلى العربية ثلاث مرات الأولى بعنوان: «**مورفولوجية الخرافة**» ترجمه إبراهيم الخطيب، ونشرته مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء - المغرب 1984م، والثانية بعنوان: «**مورفولوجيا الحكاية الخرافية**» ترجمه أبو بكر باقادر وأحمد نصر، وصدر عن نادي جدة الأدبي الثقافي - المملكة العربية السعودية، 1409هـ، وترجمه د. عبدالكريم حسن والدكتورة سميرة بن عمو، بعنوان: «**مورفولوجيا القصة**»، دار الشراع - دمشق 1996م، وانظر حديث الدكتور عبدالكريم حسن عن مسوغات ترجمة الكتاب للمرة الثالثة في رده على ثائر ديب في مجلة الآداب (ملف الترجمة قضاياها النظرية والتطبيقية) العدد 8/7 تموز (يوليو)، آب (أغسطس)، 1999م، السنة 47، ص 111.

24) انظر: مقالة بعنوان: «كريماس والسيميائيات السردية» لعبدالعالي بوطيب، في **مجلة علامات**، ج22، م6، شعبان 1417هـ - ديسمبر 1996م، ص 91 - 120. وانظر بحثنا: «أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي» المنشور في **مجلة الفكر العربي**، معهد الإنماء العربي، العدد 83، شتاء 1996م، ومقالة أستاذنا د. أنور لوقا، «التساؤل على شفا المنزلق»، **مجلة فصول** المصرية، المجلد السابع، العددان 3 - 4 أبريل - سبتمبر 1977م، ص 17.

25) Barthes, Rolond, proust et noms, in Nouveaux essais critiques å la suite de “le degré Zéro de l'ecriture”, de Roland Barthes éd. Du seuil, 1953, et 1972, pp. 121 - 134.

26) Al-Boukahi M.K., Recherches sur le recit et le style dans L'autobiograph-ie de TAHA HUSAYN Al-AYYAM (T.I), pp. 97 - 107.

«**السرد والأسلوب في كتاب الأيام**»، رسالة للحصول على دبلوم الدراسات المعمقة في علوم اللغة من جامعة ليون الثانية،و لوي لومير، 1986م ولازالت مخطوطة.

27) قال تعالى في سورة التوبة، الآية 97: (الأعراب أشد كفراً وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله على رسوله والله عليم حكيم).

28) مقاله المذكور في الحاشية 2.

29) يبدو أن الاسم مؤلف من «ال» التعريف «أدون» بمعنى سَيِّد وسَفْسَار بالعبرية يقابل كلمة سمسار العربية = الوسيط بالأعمال التجارية، وشك يبدو أنها تحريف «شيخ» العربية في العبرية المعاصرة، وبذلك تكون ترجمة الاسم «السيد شيخ السماسرة».

30) مقاله المذكور في الحاشية 3.

31) Sublet (مذكور في الحاشية رقم 5، ص 8 وما بعدها».

32) **العصفورية** لغازي عبدالرحمن القصيبي، دار الساقي، ط1، 1996م.

33) **مجلة ألف**، البلاغة المقارنة، العدد 17، 1997م، ص 6 - 27. وانظر عرضاً لهذا العدد في ملحق صحيفة الجزيرة السعودية الثقافي، العدد 9191، 27 رجب، 1418هـ، ص 29، قام بالعرض الدكتور سعد البازعي.

34) المصدر السابق، ص 16 - 17.

35) مقاله المذكور في الحاشية 2، ص 12.

36) د. عبدالله محمد الغذامي، «**العصفورية: المعلومة بوصفها شخصية سردية**»، الرياض، الأعداد 10349، 10363، 10377، بالترتيب 12 و26 جمادى الآخرة 1417هـ، و10 رجب 1417هـ. د. حامد أبو أحمد، («**العصفورية بين المعلومة والاستطراد**). الرياض 10685، 24 جمادى الأولى 1418هـ. د. محمد صالح الشنطي، «تأملات في حوارية الرواية المحلية – من الصدمة إلى الأزمة»، النص الجديد، العددان 7/6، ذو الحجة 1417هـ – 1997م، ص 281 وما بعدها. وانظر: مكي محمد سرحان («**العصفورية**» من المدخل إلى المخرج، في **مجلة البحرين الثقافية**، السنة الثالثة – العدد الثاني عشر – أبريل 1997م، ذو الحجة 1417هـ، ص 105 – 108.

37) د. عبدالله محمد الغذامي، (2).

38) مقاله المذكور في الحاشية، 2، ص 126.

39) عبدالله محمد الغذامي (2).

40) **العصفورية**، ص 56، 57.

41) **العصفورية**، ص 172، وانظر رسالة ابن القارح، ص 40.

42) **العصفورية**، ص 77، 101.

43) **العصفورية**، ص 121، 122، 123.

44) **العصفورية**، ص 233.

45) **العصفورية**، ص 49، 50، 51، 52.

46) **العصفورية**، ص 207.

47) **لذة النص**، لرولان بارت، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 19، ص 111، وترجمتنا الصادرة عن المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة، القاهرة، رقم (62)، 1998م.

48) انظر في هذا الخصوص مقالاً بعنوان: «السيميوطيقا والعنونة»، د. جميل حمداوي، **مجلة عالم الفكر**، مج 25، ع ٣، يناير/ مارس 1997م، ص 79 - 112، وكتاب: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، **دراسات أدبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

49) **العصفورية**، ص 60.

50) **العصفورية**، ص 38.

51) **العصفورية**، ص 54.

52) **العصفورية**، ص 41.

53) **العصفورية**، ص 43.

54) قال تأبط شراً في **ديوانه**، (ط. علي ذو الفقار شاكر) دار الغرب الإسلامي 1404هـ - 1984م:

ألا مَنْ مُبْلِغٌ فِتْيان فَهْمٍ ... بما لاقيتُ عِنْدَ رَحَى بِطَانِ

وأنّي قدْ لقيتُ الغول تَهْوي ... بسَهْبٍ كالصَّحيفة صحصحانِ

فقلت لها كِلانا نضْوُ أرضٍ ... أخو سفر فخلّي لي مكاني

فشَدّت شَدّةً نحوي فأهْوى ... لها كفي بمَصْقُولٍ يَمَاني

فأضربها بلا دَهَشٍ فخرَّتْ		صريعاً لليَدَيْن وللجران
فقالت: عُدْ، فقُلتُ لها: رويداً،		مكانك إنني ثَبْتُ الجَنان
فلا أنفكُّ مُتَّكئاً عليها		لأنظر مُصْبحاً ماذا أتاني
إذا عينان في رأسٍ قبيح		كرأس الهرِّ مَشْقُوق اللسان
وساقا مُخْدَجٍ وسَرَاة كَلْبٍ		وثَوْبٌ من عَبَاءٍ أو شنان

وقال امرؤ القيس، ديوانه، (ط. أبو الفضل إبراهيم)، دار المعارف 1964م، ص 33، البيت (28):

أيقتلني والمَشْرَفيُّ مضاجعي		ومسنونة زُرْق كأنياب أغوال

55) **العصفورية**، ص 23.

65) **سيرة شعرية**، غازي القصيبي، ط2، 1408هـ/1981م، ص 40.

57) **العصفورية**، ص 118.

58) **العصفورية**، ص 92.

59) **العصفورية**، ص 93.

60) **العصفورية**، ص 131.

61) انظر: «**السموءل: الحقيقة والتاريخ**»، د. فضل بن عمار العماري، بحث مخطوط، ص 31.

62) **العصفورية**، ص 158.

63) **العصفورية**، ص 62.

64) **العصفورية**، ص 70.

65) **العصفورية**، ص 162.

66) **العصفورية**، ص 164.

67) فاطمة عبدالله الوهيبي، «جدل التسمية وجدل الكينونة»، **النص الجديد**، العدد الخامس، 1416هـ - 1996م، ص 110. وانظر في قضية دلالة غياب الاسم مقالة الدكتور ناصر الرشيد، «لامية أمية بن أبي الصلت وعاطفة الأبوة، قراءة أسلوبية إشارية في هذه العاطفة»، **مجلة علامات**، الجزء الثاني - المجلد الأول، جمادى الآخرة 1413هـ، ديسمبر 1991م، ص 58 ؛ إذ يلاحظ أن أمية لم يصرح باسم ولده ولو مرة واحدة على عكس ما نراه

عند أمية بن الأسكر وعند عمرو بن شأس اللذين يكرران ذكر ابنيهما عدة مرات في أبيات قليلة. ويضيف: ومعروف عند البلاغيين أن ترديد اسم المحبوب ضرب من البلاغة لأنه يتلذذ بذكره، وهذا ما أحسب أنه الغرض من ترديد اسمي «كلاب» و«عرار» في قصيدتي أبويهما، أما أمية فقد خلت قصيدته من ذكر ابنه حتى لا نكاد نعرف اسمه مطلقاً وإنما نعرف صفاته الفظة الغليظة ولعل أمية آثر أن يخاطبه بضمير المخاطب دون أن يشير إلى اسمه ليبين مدى قربه منه، ويلغي اسمه ليخبره بعدم اهتمامه به، واكتراثه منه، إذ عَقّه وتنكر لحقه. وانظر كتاب: **التسمية ماهيتها وفلسفتها وخصائصها الدلالية**، د. حسين خريوش، مطبوعات جامعة اليرموك، الأردن 1991م، وانظر مقالة بعنوان: «تحليل لغوي أسلوبي، لمقطوعة عمرو بن شأس الأسدي» للدكتور محمد بو حمدي في مجلة **دراسات سيميائية، أدبية، لسانية**، العدد 3، صيف - خريف 1988م، ص 75 - 82.

68) **العصفورية**، ص 174.

69) **العصفورية**، ص 175.

70) **العصفورية**، ص 207.

71) **العصفورية**، ص 207.

72) **العصفورية**، ص 208.

73) في الحاشية رقم (5)، انظر ص 8 من الكتاب المذكور هناك (بالفرنسية).



رحلة العلامة من المنطق إلى الكتابة

محمد ربيع الغامدي

تمهيد :

مما لا شك فيه أن لـ (العلامة اللغوية Sign) رحلات متعددةً، يحتاج وصفها والوقوف على تفصيلاتها المختلفة إلى مئات الصفحات. وستكتفي هذه الورقة بالوقوف على جزء قصير من هذه السلسلة من الرحلات العلامية المتنوعة، المتعاقبة منها والمتزامنة. وهو جزء يرى كاتبها أنَّ له أهميةً خاصةً، وإن كانت الأجزاء الباقية لا تعدم الأهمية، وتمس الحاجة دوماً إلى التأمل فيها جميعاً وبحثها. ذلك لأن العلامة وهي تنتقل من محطة إلى أخرى في رحلاتها يمر بها في كل موضع ألوان وأنواع متفاوتة من المظاهر الخاصة، فيكون لها وبها ما يستحق أن يُعاود النظر إلى مراجعته مرةً تلو أخرى.

ولعل من الممكن إلى حدٍّ ما القول: إن العلامة تنتقل في إحدى سلاسل رحلاتها الطويلة المتشابكة من (العقل الجمعي) إلى (العقل الفردي)، ثم منه إلى اللسان في صورة ما نطلق عليه هنا اسم (المنطوق)، وهي الصورة الصوتية للعلامة، أي: المتحققة على ألسنة المتكلمين باللغة من الجماعة اللغوية الواحدة. ثم قد يراد للصورة الصوتية المنطوقة أن يمثلها رمز أو أكثر من الرموز الخطية المرئية التي سميت هنا بـ (المكتوب). ويتلو مرحلةَ الكتابة

مراحلُ أخرى في طريق العودة من الرسم إلى القراءة مرّةً أخرى. وإنّ هذه السلسلة من رحلات العلامة والتي يمكن عدها الرحلات (الآنية) للعلامة ليست غير حلقة في سلاسل رحلاتها (التعاقبية) عبر الأزمان.

وتنحو الورقة نحو التركيز على مجرد وصف رحلة العلامة من صورتها الصوتية إلى صورتها المكتوبة، باعتبار إرادة الكاتب لرمزه الكتابي أن يمثل لفظَه المنطوق والميل منه إلى الوصول إلى تمام المطابقة بين الصورتين. هذا مع الاعتراف بأن الكتابة بما هي فعل لغوي ليس بالضرورة أن تكون في جميع الأحوال مجرد إرادة تمثيل المكتوب للمنطوق كما سيأتي. غير أن الدراسة تقتطف من الرحلة هذا الجزء الذي فيه تنحو الكتابة نحو تمثيل الصوت ؛ لاعتبارٍ منهجي يروم غاية التحديد والتعيين لمدار البحث. وتذهب الورقة في هذا السبيل إلى محاولة تقديم رحلة العلامة بين محطتي (الفم) و(الورقة)، ووصف ما تفقده العلامة أو ما تكتسبه من المظاهر، وصولاً إلى الآثار الناجمة عن الفقد أو الاكتساب، سواء من جهة اللغة نفسها أم من ناحية النظر إلى اللغة والبحث فيها من قبل دارسيها وعلمائها. ويتخذ البحث في هذا الموضوع من العربية أنموذجاً للدراسة ودليلاً تطبيقيّاً على كثيرٍ من مقولاته التي يعرضها.

والورقة ستُجاوِزُ في هذا الصدد وصف رحلات الصوت إلى وصف رحلة الانتقال إلى المستوى الكتابي مباشرة فقط حين يخطر على الذهن التمثيل المباشر للصوت، مكتفية بما تحدثه (الكتابة)،

بما هي فعلٌ لغويٌّ، في إدراك طبيعة الصوت اللغوي الممثَّل بما من لدن العارفين أو من يفترض أنهم عارفون بطبيعته علي وجه الدقة، ولاسيما في العربية.

وأرجو أن يستطيع هذا البحث تكوين حلقة مكتملة الصورة في ضمن حلقات متسلسلة متتابعة من رحلات العلامة. تلك الرحلات التي ربما لا تقل غرائبية وإدهاشاً عن رحلات الرحالة عبر الأزمنة والأمكنة المختلفة، كما لا تقل أهمية وحاجة إلى التتبع بالتمحيص والدراسة واستخلاص الفوائد والعبر منها. ذلك لأنها رحلة اللغة مع متكلميها ورحلتهم معها في مختلف الاتجاهات والأزمنة والأمكنة على اختلاف المستويات والصور والهيئات.

الكتابة السحر والغموض

بدت قصة الكتابة منذ أول ظهورها إلى الآن - وماتزال - أشبه ما تكون بقصص اختراق الغيبي وكشف الحجب وفك طلاسم الغموض، أكثر من أن تعد من قبيل استعمال المكر والدهاء الإنساني في مضاعفة القدرة على التوصل إلى ما لا يستطيع التوصل إليه بمجرد إمكاناته البشرية الطبيعية الأولية، وأبعد من أن تُفسَّر فقط بأنها استعمال العقل لتقريب الشيء بآخر. وكان لابد لها في أول أمرها ألا يكون بمقدور عامة الناس إدراكها، ولا ينالها العادي منهم ؛ لأنها ليست شيئاً سهلاً عادياً، بل ينبغي لمن يصل إليها أن يكون ذا قدرات خارقة للعادة، فهي إذن صنعة

النخبة الماهرة المتفوقة. أحاطت هالة الرعب والفزع فعل الكتابة والانبهار منها وبها أول ظهورها ؛ لأن مرحلة ما قبل الكتابة - باعتياد شفاهية الكلام وصوتيته، واعتياد الانهماك في التعامل به في هذا المستوى - تقتضي حتماً أن لم يكن من السهل فيها تصور إمكان تحويل هذا الصوت إلى مادة أخرى غير صوتية. فإن حصل هذا فهو السحر بعينه، وإن ادعى مدَّعٍ شيئاً من القدرة على ذلك فهو إما ساحر كهان عياناً بياناً وإما صاحب قدرةٍ خارقةٍ للعادة.

لم يربط عقل الإنسان في أول أمره ربطاً كاملاً بين أصواته التي تنطلق من بين شفتيه والعلامات الأخرى التي لا مفر من أن يستعملها لتؤدي بعض أغراضه وحوائجه التي يقضيها بأصواته. غير أن الموهوبين منهم (النخبة) هم فقط الذين استطاعوا أن يقطعوا أشواطاً أطول إلى الأمام في هذا الربط حين بدؤوا الخطوات الأولى في الكتابة. فتمكنوا من أن يبهروا عامة بني جنسهم الذين لم يعرفوا بعد سر (اللعبة). وسيطر هؤلاء على العامة بلعبتهم، ووقف أولئك مشدوهين فاغري أفواههم، ينظرون إليهم من أسفل إلى الأعلى. بل لم يتورع (الكَتَبَة) عن ادعاء أنهم يسخِّرون الجن والعفاريت لخدمتهم بالكتابة، ولم يتردَّدوا في إذلال الناس وتخويفهم واستعبادهم لنيل مآربهم منهم عن طريق التلويح بالكتابة، حتى أيقن الناس أن للكلمة المكتوبة أثراً حسياً مباشراً يُلحق الأذى والقتل بمن يوجه إليه الكاتب كلمته الشريرة المكتوبة. بل أيقن أكثرهم أنها أشد بلاء من السلاح المادي

الفتاك؛ لأن هذا مرئي يمكن تدارك بعض آثاره ومعالجتها، أما تلك فإن سرها وغموضها يزيد من تعقيد المشكلة وصعوبتها. وهذا يذكرنا بمراحل أخرى في التفكير البشري، حين يلتبس أثر الكلمة المنطوقة صوتياً بكثير من آثار الأشياء الحسية المادية الملموسة.

كان منتظراً أن تكون هذه الهالة، وهذا التصور السحري الكهنوتي للكتابة، في ذمة التأريخ. وكان متوقعاً أن يعد هذا القدر من إلغاز الكتابة المتمثل في الفجوة الكبيرة بين القدرة على الإحاطة بمعرفة سرها الغامض وعملها المعجز الذي لا يدركه إلا الموهوبون ذوو القدرات الخاصة، وبين الفهم المكشوف البسيط لعمل الصوت واعتياد استعماله من قبل عامة البشر، شيئاً من الماضي لم يعد له وجود. غير أن اللافت أن شيئاً من بقايا هذا الإلغاز مازال في حقيقة الأمر موجوداً، ليس في أذهان العامة وغير العارفين، بل في أذهان اللغويين المختصين في علوم اللغة، والذين يدَّعون أنهم أعلم الناس بها، وعند الغالبية العظمى من الذين يستعملون لغتهم بصورة دائمة في كلا المستويين المنطوق والمكتوب، إن لم يكن عند جميعهم قاطبة. وليس مردُّ التباس أمر المنطوق بالمكتوب عند المختصين وغير المختصين إلى جهلهم، بل أزعم هنا أن سببه الرئيس في (الكتابة) نفسها لا في من يتعامل بها. وأزعم أيضاً أن الكتابة - من حيث هي كتابة - تقتضي حتماً الإيهام والخداع والتمويه على مستعملها وعلى الناظر فيها (الكاتب والقارئ) على حد سواء. ذلك لأن فيها من الخصائص

ما يجعلها تبدو في ظاهرها على غير هيئتها الحقيقية التي هي عليها. وفيها من وجوه النقص ما تعمد إلى إخفائه وستره عن الناظر إليها فتظهر في صورة الكمال، حتى لتبدو كأن فيها من الطبع البشري قدراً كبيراً اصطبغت به في طبعها ؛ ربما لأن الإنسان هو صانعها فأضفى عليها جزءاً أصيلاً من مسلكه في حياته. غير أن لرحلتين: صغرى وكبرى (آنية، وتأريخية) في حياة الكتابة علاقةً مباشرةً بهذا النقص وبهذا الخداع.

رحلة رسم الأصوات التأريخية

بعد أن توصل البشر إلى التواصل بأصوات مقطعة تدل على شؤونهم [**وهنا لا نخوض مطلقاً في بدء اللغة صوتياً، أتواضع هو أم اصطلاح**] هدتهم عقولهم إلى تطويع غير الصوت لأداء مهام الصوت نفسها [**بقطع النظر عن أسبقية أحد الأمرين**]. ويهمنا هنا أن نؤكد أن «الخط» (وهو أحد الدوال الأربع عند علماء العرب القدماء) كان أحد الأدوات التي ينبغي بالضرورة أن يكون قد استعملها في صورتها الأولية عامة البشر، كالحز على جذوع الشجر لإبلاغ شخص ما شخصاً آخر بشيء، مثل أنه هناك على مقربة من الشجرة أو نحو ذلك. هذا مثلما يستعمل الإشارة باليد أو غيرها، ومثلما ينصب جذعاً أو يضع حجراً في نقطة ما لدلالة ما. وهو بالضرورة يعرف أن الحز على جذع الشجرة أو نصب الجذع أو الحجر لا يمكن أن يكون هو بعينه اللفظ الذي يريد أن ينيب عمله هذا عنه. غير أنه حتماً فوجيء

بعمل بعض الأذكياء الذين طوروا الفعل نفسه الذي يزاوله، فبدا له أن عملهم ذاك في صورة مختلفة ؛ إذ ظهر له أن عملهم أبلغ أثراً من اللفظ.

أما بعد أن شاعت الكتابة فلم يكن الحال أحسن كثيراً من ذي قبل ؛ لأنه يبدو أن التعود على رؤية اللفظ مرسوماً في أغلب الأحوال أسهم في عودة الصورة القديمة المصاحبة لرحلته من الصوت إلى الرمز، لكنْ من غير إدراك ملابسات هذه الرحلة. تلك الملابسات التي جعلت مستعمل الكتابة يذهل عن الوعي بما تخفيه الكتابة من الكلام مما يراه واضحاً من غيرها، لكنه يظن أن الكتابة هي التي أبانته.

بدأت رحلة الكتابة - كما يرويها اللغويون - من المحاكاة لما في الطبيعة. إذ اعتمدت في باديء الأمر رسم صور الأشياء المنظورة، وهو ما يسمى بـ (الدور الصوري الذاتي). ثم في مرحلة تالية ما يسمى بـ (الدور الصوري الرمزي) وهو الدور الذي يفترض فيه اللغويون أن الإنسان عمد إلى الاعتماد على صورة محسوسة لإيصال معنى معنوي مجرد، كرسم رجل يحمل سلاحاً للدلالة على العدو أو نحو ذلك. ثم تلا ذلك (الدور المقطعي) الذي تدل فيه الصورة على مقطع من مقاطع الكلمة بدلاً من دلالتها على الكلمة بكاملها، كأن تدل صورة العدو على حرف العين والسفينة على السين، وفي المقابل يمكن اختصار الصورة إلى جزء منها لا كاملها (كالذي يقال في حرف الجيم العربي من أنه في الأصل رسم للجمل بالاكتفاء برسم رأسه فقط). ثم جاء

بعد ذلك (الدور الهجائي) المعروف اليوم الذي يعد أعلى المراحل وأكثرها تطوراً وتقدماً. على أن كثيراً من اللغات اليوم تحتفظ ببقايا مراحل الكتابة التصويرية والمقطعية.

والمهم هنا أن الانتقال إلى النظام الهجائي المعروف - وإن بدا من استعراض المراحل أنه في نهاية سلم تطور الرسم المراد به تصوير الأصوات - هو في الحقيقة أفضل السوء، وأقصى ما أمكن حقيقه إلى اليوم. وهو لا يبعد كثيراً عن أولى المراحل وأكثرها تخلفاً وعجزاً عن نقل المستوى الصوتي للغة. بل لا يمكن التعويل عليه في رسم الأصوات مطلقاً، وإن بدا ظاهرياً لنا - ربما بأثر الاعتياد - أنه كافٍ في إعطاء الصورة الحقيقية للغة المسموعة المنطوقة ودلالاتها المختلفة. ذلك أن ما يسمى بـ (الدور الهجائي) ظلَّ حتى الآن عاجزاً عن الاستقلال تماماً عن دور التصوير فضلاً عن الدور المقطعي. وهو لا يستطيع بالضرورة الوفاء قطعاً وفي جميع الظروف بالمطلب الرئيس الأوحد الذي من أجله اختُرع، وهو تمثيل الهجاء الواحد (الحرف الهجائي) لـ (الصوت) الذي يرمز له الهجاء كما سيأتي، فضلاً عن الوفاء بمهام أبعد من هذا. ولهذا لابد من الاعتراف بأن العالم مازال يحبو في عالم الكتابة، وكأنه لم يصل إلى مبتغاه النهائي منها ؛ فلم يحقق تقدماً يذكر بين فاتحة الأدوار التي تلمَّس فيها التعبير عن الكلمات برسم صور الطبيعة وبين الدور الأخير في هذه الرحلة الطويلة. وهذا يقودنا إلى الحديث عن ارتحال الكلمة من نطقها باللسان إلى هيئتها التي تكون عليها بالنظام الهجائي الحديث،

ومن ثم رصد ما تفقده العلامة بخفية ودون إعلام في هذه الرحلة الصغرى الآنية.

رحلة رسم الأصوات الآنية

ينطق الناس ألفاظ لغتهم بيسر وسهولة، متنقلين من نطق صوت إلى آخر ومن مقطع إلى غيره، دون أن يدركوا مقدار تأثر كل صوت منها بما يجاوره، قبله أو بعده، ومن غير أن يعوا مدى تشكل كل مقطع من الألفاظ تبعاً للمقاطع الأخرى فيه أو في الألفاظ الملاصقة له. إذ ينطقون - مثلاً - فيما يعرف في الدور الهجائي بـ (النون)، غير متنبهين إلى أن المتكلم لا يمكن له بحالٍ أن يأتي بهذا الحرف الممثل به في جميع الألفاظ المشتملة على النون بشكل واحد مطلقاً. بل صورة النون صوتياً في (نمر) تختلف اختلافاً جذرياً عنها في (يستنشق، عنبر، ينأى، ناظر، نداء، ينفجر، ينبر، نادي، من لا يدري، من رأى.. إلخ). غير أن العقل (وهنا نتقاطع مع رحلة اللغة من العقل إلى اللسان) يعمد إلى معاملة صور النون كأنها سواء. وهذا الجزء من «الهجاء» الذي يدمج صور النون مثلاً في صورة واحدة هو الجزء المتحقق بالقوة لا بالفعل. أما المتحقق بالفعل صوتياً ويعجز الدور الهجائي عن نقله رسماً كما هو فيتمثل في صور النون الكثيرة جداً، مظهرةً ومقلبةً ومخفاةً ومدغمةً، ومتأثرةً بتفخيم الحركة أو ترقيقها التالي لها أو السابق عليها، وتكون درجة ترقيق الحركة أو تفخيمها خاضعة أيضاً للملاصق لها سبقاً أو لحاقاً، وهكذا.

فإذاً ليس لدينا صوتياً نون حقيقية واحدة يمكن الاتفاق على صورتها ومن ثم تم الاتفاق على رسمها، بل لدينا صور عديدة وتنوعات لها، كل منها في سياقة وفي مكانه من اللفظ.

ومن أجل هذا التفصيل الذي تقدم فرّق علماء اللسانيات اليوم بين (الفونيم Phoneme) بوصفه الصورة (العقلية) للحرف عموماً في هيئته المطلقة غير المتحققة في الواقع، وهو ما يسمى بـ (الحرف) كالنون مطلقاً والميم مطلقاً والباء،.. إلخ، وبين (الألوفون Allo Phone) بوصف كل ألوفون تنوعاً واحداً من تنوعات الحرف لا يتحقق إلا في موضعٍ محدد من كلمة ما معينة، وهو ما سمي قديماً عند بعض اللغويين العرب بـ (الصوت) في مقابل (الحرف).

والرسم الكتابي لا يمكن له بحالٍ من الأحوال أن يفرد لكل (ألوفون) رمزاً خاصاً به. إذ من المحال أن يُخصص لكل موقع تقع فيه النون - مثلاً - رمز خاص مخالف لنون أخرى في موقع آخر، فضلاً عن إمكان إدراك المتكلم الفرق الواضح بين كل تنوع وآخر. ولهذا لا تعترف الكتابة إلا برسم الفونيم (الحرف) فقط. فهي إذن لا ترسم ما ينطق فعلاً، بل ترسم الصورة العقلية المطلقة الجامعة لأسرة الفونيم بكاملها. وتخضع الكتابة في هذا الجانب لسيطرة قوة العقل الخفية في الجمع بين عدد من الصور الحادثة في هيئة صورة واحدة متخيَّلة غير واقعية. ومن المعلوم أن الرسم الإملائي العادي لا يسعف في تقديم الوصف العلمي الدقيق لأصوات اللغة، ولهذا تلجأ الكتابات العلمية التي تُعنى بتقديم

وصف كامل مفصل لأصوات لغة ما إلى إملاء خاص باستعمال ما يعرف بـ (الأبجدية الصوتية الدولية)؛ من أجل وصف كل ألوفون على حدة عن طريق تخصيص رمز خاص به.

ويعجز الرسم الإملائي أيضاً عن تمثيل التنوعات الصوتية المصاحبة لأصوات اللفظ الرئيسة، كالنبر (Stress)، والتنغيم (intonation) والترقيق والتفخيم، والتنوعات الصوتية اللهجية، والإمالة، والإشمام، والروم،.. إلخ. وقد تبذل الكتابة جهوداً مستميتة لسد هذا العجز، كاللجوء إلى علامات الترقيم المبينة للوقف والاستفهام والتعجب ونحوها، غير أنها لا يمكن أن تنجح في ذلك بصورة نهائية. ولهذا السبب لم يكتف القرّاء في قبول القراءة الصحيحة بالقراءة من المصحف المكتوب، بل اشترطوا تلقي القراءة بالمشافهة ؛ لعدم كفاية الرسم الكتابي - مهما كان متقناً - في نقل الهيئة الصوتية الكاملة للقراءة بمظاهرها المتنوعة المختلفة، مادام ذلك يتعلق بنص القرآن الكريم الذي ينبغي نقل تلاوته كما وردت وتليت صوتياً.

لقد لحظ بعض علماء العربية أن الحرف الهجائي ليس هو هو صوتياً في مختلف المواضع التوزيعية التي يرد فيها مفرداً ومركباً، متقدماً حرفاً آخر معين أو متأخراً عنه، وإن كانت الصور جميعاً لا يمثلها غير رمز كتابي واحد. ومن نماذج النصوص الدالة على إدراك الظاهرة ما ذكره ابن جني من أحوال الحرف الساكن في كتابه (الخصائص)، في قوله: «الحرف الساكن ليست حاله إذا أدرجته إلى ما بعده كحاله لو وقفت عليه ؛ وذلك لأن من

الحروف حروفاً إذا وقفت عليها لحقها صويت ما من بعدها، فإذا أدرجتها إلى ما بعدها ضعُف ذلك الصويت وتضاءل للحس، نحو قولك (احِ اصِ اثِ افِ اخِ اكِ) فإذا قلت: (يحرِد ويصبر ويسلم ويشرد ويفتح ويخرج) خفي ذلك الصويت وقل، وخف ما كان له من الجرس عند الوقوف عليه». (58/1). ومنه على سبيل المثال أيضاً ما أورده هو أيضاً في شأن الفروق بين أنواع الحركات التي لا تشبه الصورة منها في موضع الصور الأخرى التي تتحقق في المواضع الأخرى المختلفة. (انظر 336/3 - 337).

إن ما سبق عرضه من المظاهر الصوتية الكثيرة التي يعجز الرسم الكتابي عن تمثيلها فيغيّبها قسراً بالضرورة يعد جزءاً فقط إلى جانب أجزاء أخرى مما تفقده العلامة في رحلتها من النطق إلى الكتابة. ولابد هنا من الإشارة إلى أننا نلحظ كذلك - إلى جانب فقد أجزاء مهمة من العلامة في هذه الرحلة - شيئاً من تغيير وجه العلامة وتبديل صورتها عن طريق كتابتها. ذلك أن الكتابة شبه ثابتة عند مستوى اصطلاحي معيَّن لشكل العلامة، في حين أن العلامة التي يمثلها ذلك الرسم الاصطلاحي متحركة متطورة بتطور النطق في المراحل التعاقبية عبر الأزمنة وفي مختلف الأمكنة. فيكون الرمز الكتابي في حقيقة الأمر ممثلاً لحالة نطقية محددة في زمن محدد في مكان محدد (أي: لغة أو لهجة مفترضة لجماعة معينة في وقت ما)، ثم يتجاوز النطق الصوتي ذلك إلى حالة أخرى في مقابل ثبات الرسم على حاله، فيمثل الرسم عندئذٍ حال اللغة في عمومها لا لغة جماعية

محددة. ولهذا السبب ظهر إلى الوجود في إملاء لغات الشعوب كلمات لا يطابق إملاؤها نطقَها. وهي ظاهرة حتمية مادام أمر النطق إلى تطور، ومادام المتكلمون ينطقون المفردة بطرق أو لهجات متعددة. أما إذا حافظ المتكلمون في نطق المفردة على اتباع مستوى مشترك معين متفق على هيئته (كمستوى الفصحى في العربية مثلاً) فإن فجوة عدم المطابقة بين الرمز الكتابي وما يقابله من الصوت تقل قليلاً، وإن كانت لا تُمحى كلياً.

ومع أن العربية بصفة خاصة قد يبدو عليها أنها بالنسبة إلى غيرها من اللغات، كالإنجليزية مثلاً، أقل درجة في المخالفة بين حروف المكتوب وأصوات المنطوق، مقارنة بالهجاء الغريب لكلمات إنجليزية مثل (right, debt, lauge, psychology, rough, night) والذي يسمونه (الهجاء المجنون)، ومع أن العربية في الوقت نفسه بالمقابل تحتاج في أكثر من موضع من هجائها المتسع من أجل تحديد الطريقة القريبة من النطق المعين الصحيح إلى أن تُكتب بالحروف اللاتينية التي تُرسم بها الإنجليزية وبعض اللغات الأخرى، فإنها في حقيقة الأمر في هذه السمة على وجه الخصوص تحديداً تؤكد حقيقتين أشرت إليهما في السطور السابقة، إحداهما: ثبات المكتوب وسكونه في مقابل تطور المنطوق وحركته، والأخرى: قدرة المكتوب على التخفي وإيهام القارئ بصحة تمثيل ما ترسمه اليد لهيئة ما ينطقه اللسان. وسيكشف إيضاحُ ارتباط هاتين الحقيقتين باللغة العربية ملامح ما نحن بصدده هنا.

إن نظام الرسم الإملائي المتبع في العربية يقود القراء إلى جملة من الأوهام الخاصة به، بالإضافة إلى الأوهام التي تؤدي إليها الكتابة عموماً في جميع اللغات. فهو إلى جانب اشتراكه مع غيره من أنواع الرسم الإملائي لسائر اللغات في مسألة الاقتصار على رسم الحرف لا الصوت، فيُعَد لذلك السبب مغيِّراً وجه اللغة، وإلى جانب القصور عن تمثيل النبر والتنغيم والوقف.. إلخ، والاستعانة بدلاً عن ذلك بعلامات الترقيم والفصل أو الوصل الخطي بين المفردات، ونحو ذلك من الإشارات غير الوافية، ينفرد إلى جانب ذلك كله ببعض الخصائص الموهمة. إذ إن الإملاء العربي - كما هو معلوم - يعتمد على رسم الحروف الصوامت (consonants) المكوِّنة للجذر، ويتجاهل الحركات (الصوائت Vowels) ، القصيرة منها بصفة شبه دائمة، والطويلة أحياناً. [وسأبين لاحقاً أثر هذا النظام في تشكل التصور المعيَّن عند علماء العربية لطبيعة صوت الحركة نفسه من حيث هو صوتٌ يدخل في تكوين بنية اللفظ]. وبما أن الصوائت هي أكثر الأصوات عرضة للتطور والتنوع اللهجي فإن استبعادها من الرسم يسهم في استيعاب الرسم الواحد لكثير من التنوعات، دون تأثير في شكل المرسوم. وقد أسهم بلا شك ثبات المرسوم على هيئة مستوعبة عدداً من التنوعات اللهجية مع ثبات النموذج الفصيح للكلمة (أي: بوحدة نطق الكلمة على هيئتها المعتاد على نطقها بها في الفصحي) في قيام القارىء بسد النقص الحاصل في الرسم الكتابي بما يختزنه في ذاكرته من النطق الفصيح الموحد.

هذا في حين يظن أكثر قراء العربية أن ما يتحقق لهم من تعرف على الصورة المنطوقة بسهولة لما يقرؤون إنما هو من خلال مجرد رؤية الرمز الكتابي دون تدخل من أطراف أخرى، مع أن الأمر في حقيقته لم يكن على هذا القدر من السهولة إلا عن طريق اختزان نموذج موحد معتاد عليه في المستوى الصوتي المنطوق، متعارف فيه على طرق انتقال النبر بين المقاطع واتصال أجزاء الكلمات ببعضها وبأجزاء الكلمات الملاصقة لها أو انفصالها عنها. ولذلك يجد الكاتب صعوبة في كتابة النص العامي، ويجد قارئه قدراً مماثلاً من الصعوبة في التعرف على النطق العامي الصحيح في لهجة ما محددة لما يكتب، وربما احتاج القارىء والكاتب على السواء إلى رموز كتابية إضافية تعين على تقريب الصورتين الواحدة من الأخرى. وليس ذلك إلا بسبب غياب الصورة المسموعة الموحدة.

قد تجد مثلاً كلمة على وزنٍ لا يحتاج في الفصحى إلى ضبط بالشكل ؛ لأن له في الأذهان صورة لا يشركه فيها غيره كوزن (مفعول) بفتح الفاء وسكون العين، ولكن بلهجة عامية محلية، فلا يُدرى كيف تُنطق حتى يضاف إليها من الحركات ما يوضِّح نطقاً ما أو نطقين أو أكثر لها. فنحو (محبوب) تُنطق في بعض اللهجات كالفصحى، وفي لهجاتٍ بالبدء بالساكن، وفي لهجات بالابتداء ما يشبه همزة الوصل، وفي لهجات توصل بنحو همزة الوصل إن هي التصقت بكلمة قبلها. ففي عبارة (الطفل محبوب) يمكن تقريب نطق بعض اللهجات برسمها (الطفل

امْحَبوب) بتحريك اللام وتسكين الميم وفتح الحاء. مع الأخذ في الحسبان أن حركة اللام ليست فتحة خالصة ولا هي بالكسرة الخالصة، بل هي أقرب إلى القلقلة منها إلى الحركة، ومختلفة إلى حدٍّ ما عن (اختلاس الحركة) المعهود عند الأقدمين. وهمزة الوصل يُستغرب رسمها في مثل هذا الموقع، ولكن لا يمكن تصور المنطوق بغيرها. وهكذا. وهذا يبين أهمية تأكيد صعوبة كتابة العاميات المحلية لفقدان شرط الاتفاق المسبق على الهيئة الموحدة للنموذج الصوتي تبعاً لتعدد النماذج واختلافها باختلاف الأقاليم. ويكشف من جهة ثانية أن ذلك نابع من أوجه النقص التي تحيط بالمستوى الكتابي في تمثيله للمستوى الصوتي، وأن سبب عدم الإحساس بأوجه النقص تلك فيما نقرؤه بالفصحى هو أن المسكوت عن رسمه في الفصحى ماثل في العقول متصورٌ في الأذهان.

أما التباعد بين صورتي المنطوق والمكتوب في اللغات التي تعتد برسم الحركات الطويلة والقصيرة (الصوائت) فواضح أن الفروق اللهجية والتطورات النطقية التي تصيب الصوائت في المقام الأول هي المسؤولة عن سرعة المباعدة بين المستويين. هذا إلى بعض التطورات الطبيعية التي تصيب بعض الصوامت اختفاءً وظهوراً وتغييراً بسبب إتاحة الفرصة لتداخلات لهجية بصورة أرسع مما يحدث في العربية. يقابل ذلك وحدة في التمثيل الكتابي كما مرَّ.

ولعل فعل وهم الكتابة المنوَّه عنه أعلاه، والغفلة عن إدراك

حتمية خداع الكتابة وعدم وفائها بما يبدو ظاهرياً أنها تفي به، واستحالة مطابقة المنطوق للمكتوب مطلقاً، قد غاب أغلبه عن أذهان الداعين في أواسط القرن العشرين إلى إصلاح الكتابة العربية عن طريق إضافة رموز خاصة بالحركات في ضمن الرموز الرئيسة للفظ أسوة باللغات الأخرى. ذلك أن عدم إدراج الحركات القصيرة في ضمن رموز الكلمة في العربية، مع ما له من عيوب ظاهرة يحقق لها ميزة تفتقدها اللغات المعتدة بإدراجها، هي قدرة الرسم الواحد على استيعاب تطور النطق دون تغيير، هذا إلى تمكُّن الكاتب من كتابة الكلمة دون حفظ هجائها المعين مثلما يحدث في الإنجليزية. ويحقق هذا النظام الإملائي قدراً من الإيجاز والاقتصاد؛ إذ يمكن اللجوء إلى إثبات الحركات القصيرة فقط عند خوف اللبس وتركها عند أمنه. ثم إنه - تبعاً لقيام العقل بحفظ نموذج معين للحرف (مكتوباً أو منطوقاً) في وضعٍ ما وتعميمه له في الأوضاع الأخرى - يستحيل أن تتفق صورة المكتوب مفرداً في موضعٍ وموصولاً بغيره في موضعٍ آخر في جميع الأحوال؛ فلذا لا يمكن القول بالمطابقة على إطلاقة حتى لو تطابقت الصورتان في أحد هذه المواضع. لو نظرنا إلى رسم الياء في كلمة (في) إذا قلت: (في بيتنا)، فإننا حتى على فرض مطابقة الرسم للياء المنطوقة قد نجدها في قولنا: (في البيت) لابد أن ترسم مع أنها لا تنطق (إذ يكون النطق بفاء مكسورة بعدها لام ساكنة، أي: فِلْبَيْت)؛ حيث لا يقبل العقل إلا تصوراً واحداً يعممه على جميع المواضع، فإن طابق في مرة خالف في

أخرى. ولهذا يمكن أن نقول: إن ما نقرؤه في أحيان كثيرة إنما هو المختزن في العقل لا المكتوب في الورقة.

ومن صور الحيل والخداع التي تميل الكتابة إلى إيقاعنا في شباكها دوماً - وقد أوقعت في مثلها أسلافنا القدماء كما سيأتي - تضليلنا أحياناً عن معرفة موقع الصوت الذي تمثله بالنسبة إلى غيره، أو تحجب في أحيانٍ أخرى عن أعيننا الرؤية الكاملة والمعرفة الصحيحة لطبيعته وخصائصه. فإننا لو تأملنا نظام الرسم في العربية الذي يغفل رسم الحركة منفردة ويضعها فوق الحرف أو تحته لوجدناه في واقع الأمر مسؤولاً عن إيقاعنا جميعاً في قدر غير يسير في اضطراب الرؤية وضبابيتها فيما يخص المعرفة الحقة بترتيب الأصوات التي تشتمل عليها المفردة العربية، والوعي بطبيعة الصوت من حيث كونه أحد مكونات بنيتها. لاحظ - على سبيل المثال - رسم الكلمات التالية كما رسمها كاتب الورقة مضبوطةً بالشكل: (**مَاهِرٌ، قِيَاسِيٌّ، الثَّانِي، يَقُودُ، بَيْتاً**) تجدها كأنها الكتابة النموذجية التي يطلب المعلم من تلاميذه أن يحتذوها ؛ ليحصلوا على الدرجات الكاملة في مادة (الإملاء). ولابد أنك أيها القارئ قد قلَّبت فيها نظرك مراراً فلم تجد فيها انحرافاً عن قواعد الإملاء العربية. لكنَّ الحقيقة التي يمليها المنحى الذي اتخذه الرسم الإملائي العربي بالنظر إلى طبيعة الأصوات التي ينحو نحو تمثيلها، وكذلك إلى تراتبها في النطق، تقضي بأن كل كلمة كتبها كاتبها أعلاه تشتمل على عدد من الأخطاء (الشنيعة) المركّبة، والتي يجب بناءً عليها أن نفترض أن

كاتب الكلمات السابقة لا يعرف أصوات لغته كما ينبغي. وهذه هي الأخطاء:

1 - (مَاْهِرٌ): تتكون الكلمة صوتياً من (ميم + فتحة طويلة + هاء + كسرة قصيرة + راء + ضمة قصيرة + نون). فيجب أن يكون تمثيلها بحسب قواعد الإملاء المصطلح عليها في العربية على النحو التالي: (م + ا + هـ + ِ + ر + ُ). فإذاً ارتكب الكاتب هنا خطأين: الأول: كتابة الفتحة على الميم ؛ لأن الفتحة القصيرة بعد الميم لا وجود لها مطلقاً. والثاني: كتابة السكون على الألف ؛ لأن الألف فتحة طويلة.

2 - (قِيَاسِيٌّ): تتكوّن الكلمة صوتياً من (قاف + كسرة + ياء + فتحة طويلة + سين + كسرة طويلة + ياء + ضمة + نون). فيجب أن يكون تمثيلها أيضاً بحسب القواعد العربية الاصطلاحية على النحو التالي: (ق + ِ + ي + ا + س + ي [هذه ياء الكسرة الطويلة لا الياء الحرف] + ي [حرف الياء] «ويعبر عن مجموع الياءين المتتاليتين بياء واحدة مشددة لانطباق شرط الإدغام» + ُ). وهنا لابد من التنبيه على اختلاط الياءات والواوات من حيث كونها حركاتٍ (أي: مدوداً Vowel) ومن حيث كونها حروفاً .أي: ليِّنًا Semi vowel). وتختلط في الأذهان حالة كونها اصطلاحاً إملائياً يتعلق بالرسم وحالة كونها اصطلاحاً يتعلق بوصف المكون الصوتي. فإذاً ارتكب الكاتب هنا ثلاثة أخطاء، هي: كتابة الفتحة على الياء ولا يوجد فتحة قصيرة، والسكون على الألف، والكسرة تحت السين.

3 - (يَقُوْدُ): ارتكب الكاتب خطأين: ضمة القاف، وسكون الواو.

4 - (بَيْتاً): ارتكب الكاتب خطأ واحداً هو فقط وضع التنوين على الألف " لأن الألف الأخيرة اصطلاح كتابي لألفٍ زائدة لا يُحتاج إليها إلا لبيان أن الوقف عليها يكون بالألف. أما الحرف المنون (أي: الذي تأتي بعده صوتياً فتحة قصيرة ثم نون) فهو التاء. وقد يتبادر إلى الذهن أن السكون التي وضعت علي اليا ء في هذه الكلمة خطأ مثلما قلنا في الكلمات السابقة بعدم جواز كتابة السكون على اليا ء أو على الألف أو على الواو. لكنَّ الأمر هنا يختلف ؛ إذ اليا ء في هذا الموضع حرف لين يجوز أن يسير عليه ما يسير على حروف الهجاء التي ليست حركات كالميم والسين والجيم وغيرها.

ومن صور خداع الكتابة وإيهامها بغير حقيقة الصوت - ويمكن للقاريء هنا أن يختبر مقدرته بنفسه على تصور بعض أصوات لغته علي وجهها الصحيح - ما يقع فيه الواحد منا لو أراد ترتيب الكلمات الآتية هجائياً: (**أصفر، اشتياق، فالح، اعتناق، فرس، بيت، ابتسام، اسم، باطل، برق**). إذ سيبادر إلى ترتيبها علي النحو التالي: (ابتسام، اسم، اشتياق، أصفر، اعتناق، باطل، برق، بيت، فالح، فرس). ولو أدخلت هذه البيانات في الكمبيوتر الذي برمجه من خُدِعَ بالكتابة ما ظهر لك إلا هذا الترتيب. غير أن الترتيب السابق ليس صحيحاً مطلقاً، وإنما الصحيح بالنظر إلى الصوت الذي تبدأ به الكلمة وما يقابله

في الرسم هو أن يكون ترتيبها على النحو التالي: (أصفر، ابتسام، برق، باطل، بيت، اسم، اشتياق، اعتناق، فرس، فالح). وتفصيل ذلك على النحو التالي:

كلمة (أصفر) تبدأ بحرف الهمزة (وقد يسمى أحياناً بالألف) الذي هو أول الحروف الهجائية. ولا يوجد في الكلمات المرافقة كلمة أخرى تبدأ بهذا الحرف، وإلا كنا انتقلنا إلى النظر في ترتيب الحرف الذي بعده. أما كلمة (ابتسام) التي قد يخيل إلينا أنها تسبقها في الترتيب لأنها تبدأ بالألف وبعدها الباء التي تسبق الصاد في الترتيب الهجائي، فهذا محض وهم من أثر الرسم. إذ الألف هنا بوصفها من حيث الشكل الكتابي اصطلاحاً إملائياً هي شيء آخر غير (الألف) بوصفه حرفاً هجائياً إما منقلباً عن ياء أو عن واو، وإما غير معروف الأصل، وإما اسماً آخر للهمزة (مشترك لفظي). بل تختلف هنا حتى عن الفتحة الطويلة مع أنها تشبهها في المظهر. إنها اصطلاح كتابي آخر مشترك في الشكل مع عدد من الاصطلاحات الأخرى وليست مدرجةً البتة في حروف الهجاء (الأبجدية)، يعبر هذا الرمز عن الصوت الذي يأتي به المتكلم بالعربية عندما يريد نطق حرف صامت ساكن في أول الكلام، وهو ما اصطلح على تسميته عند النحاة بـ (همزة الوصل). وكان يمكن أن يُعَبَّرَ بأي رمز آخر عنه، كأن يكون خطاً طولياً أو مثلثاً أو دائرة أو ما شابه ذلك، وهو أمر محتمل. وعلى هذا يكون اعتبار الترتيب في هذه الكلمة أنها تبدأ بالباء ؛ لعدم وجود حرف هجائي (أبجدي) من حروف الكلمة

قبل الباء. ويسري هذا على (اسم) و(اشتياق) و(اعتناق) على التوالي.

أما كلمات (برق) و(باطل) و(بيت) فالسبب في ترتيبها على هذا النحو أنها كلمات تبدأ بحرف الباء، فننتقل إلى الحرف الثاني لنجد الراء في أولها. أما كلمة (باطل) فلا مسوّغ لمجيء ترتيبها قبل أختيها ؛ لأن (الألف) التي بعد الباء فإنها فتحة طويلة. وحتى لو لم تكن كذلك بل كانت مثلاً حرفاً منقلباً فليس ترتيبه أول الأبجدية على أية حال ؛ لأن القدماء اختلفوا في إدراج الألف المنقلبة في الترتيب الهجائي، ثم استقر بعضهم على أن تكون قبل الياء مباشرةً. وسار بعض أهل المعاجم اللغوية على ترتيب مشهور سموه (واي) ويكون في آخر المعجم. وهو الذي قد يعبر عنه بـ (لام ألف) إشارةً إلى ارتباط الألف بحرف قبلها كاللام مثلاً. ولهذا لابد أن يعد ثاني أحرف هذه الكلمة (أعني: باطل) الطاء. ويسري هذا الاعتبار بطبيعة الحال على (فرس) و(فالح) وهكذا.

وهم الكتابة ودراسة العربية

مع أن ثقافتنا العربية بدأت شفهية في الأساس، ومع أننا أمة أمية، فيُفترض بناءً على ذلك ألا يكون للكتابة وأوهامها من قوة التأثير ما يحوِّل مجرى التحليل الصوتي عن مساره الطبيعي، إلا أن علومنا العربية التي درست الأصوات وحللتها

بوصفها مكونات الألفاظ المفردة والمركَّبة لم تسلم من طغيان أوهام الكتابة على حقائق الصوت. وهو ما أدى إلى معرفة مغلوطة بطبيعة بعض الأصوات للمفردة العربية، أو الخلط أحياناً بين مفاهيم نطقية وأخرى كتابية فيها. وسأكتفي في هذه الورقة - للإيجاز - بوصف بعض الآثار التي أصابت الأحرف الهوائية فقط من حيث تصور الصرفيين العرب لطبيعة الصوت، ومن ثم وضعه في موضعه المناسب له بين مكونات اللفظ الصوتية الأخرى.

أدرك بعض العلماء العرب الحاذقين - كابن جني - تطابق الخصائص الصوتية بين ما سمي في الاصطلاح القديم بالحركات (الضمة والفتحة والكسرة) وما يسمى بأحرف المدّ (الواو والألف والياء)، وأن الفرق بين النوعين إنما هو الفارق الزمني في الأداء، أي: أن النوع الأول حركات قصيرة والنوع الثاني حركة طويلة. وهذا يوافق ما انتهت إليه الدراسات الحديثة التي تثبت للفرق بين النوعين اختلافاً في (الكمية) فقط، مع اتفاقٍ كاملٍ في المخرج والصفة (السمات المميزة Distinctive Features). هذا بالطبع في حال مجيء الحركة الطويلة تالية لأحد الصوامت مباشرة ومن دون فاصل. أما إذا فصل بين الصامت السابق وبين الياء والواو خاصة فاصل بحركة قصيرة [**وهنا لابد أن تكون حركةٌ غير مجانسة بالضرورة**] فإنهما بالطبع يكونان حرفين من حروف الهجاء العادية يمكن أن يكون كلٌّ منهما ساكناً مرة ومتحركاً مرة أخرى، ويسميان حينئذ (حرفي لين). ومعلوم أن الألف لا يفصل بينها

وبين السابق عليها حركة ؛ لاستحالة النطق بها كذلك، فهي مدٌّ دائماً.

ولما لم تدرج العربية رموز الحركات في الترتيب المتبع بحسب تسلسل نطق الأصوات، بل جعلتها إن كُتبت جُعلت فوق الحرف أو تحته، ولما وقع الاختيار في تمثيل الحركات القصيرة كتابياً على الرموز المشابهة إلى حد كبير للحركات الطويلة، والتي تشبه بدورها حروف المد واللين التي ليست حركات وتتقاطع معها، ولما كانت العربية لغة اشتقاقية في المقام الأول ٠ أي: تعتمد بالدرجة الأولى على وحدة الصوامت وتنويع الحركات الطويلة والقصيرة السابقة واللاحقة لها لأداء المعاني المتصلة بمعنى رئيس واحد)، استقر في أذهان الصرفيين تحتم الحكم بأولوية زيادة الأحرف الهوائية أينما وردت. حتى إن كان الحرف الهوائي مما لا دليل على زيادته من قريب أو بعيد.

وقد ساعد على فرط الإمعان في توهم زيادة الحرف الهوائي ورودُه مع ثلاثة صوامت ؛ وذلك للقناعة التامة من لدن الصرفيين بانبناء المفردة العربية على ثلاثة أصول، ومن ثم الحكم على ما تعدى الثلاثة بالزيادة. فإذا كان مع الأصول الثلاثة المحكوم بأصالتها أحد الأحرف الهوائية سارعوا إلى الحكم عليه بالزيادة دون تردد. وإن وجدوا بنية اللفظ نقصت عن الثلاثة احتالوا إلى البلوغ بها ثلاثة، وإن لم يسعفهم الدليل في جميع الأحوال، كما في مبحث (الإلحاق) الذي سيأتي بيانه بعد قليل. وقد أفضى بهم ذلك إلى إشكالات عديدة حين لم يستطيعوا الاستدلال

القاطع على إثبات زيادة الحرف الرابع في مواضع كثيرة لا تكاد تحصى. غير أنهم إن كان لا مفر من إثبات الرابع أصلاً بأن كانت الأربعة جميعها صوامت أثبتوه في أضيق حدود العدد من الأبنية الرباعية، أما إن كان من الأحرف الثلاثة (الألف والياء والواو) فقد ألزموه الحكم بالزيادة حتى في حال تعارضه مع أدلة الزيادة المشهورة المقول بها في الدرس الصرفي. وخير مثال على هذا اختراع الصرفيين مقولة (الإلحاق) الآتي بيانها، والتي أزعم أنها لم تأت إلا تسويغاً للقول بزيادة أحرف اللين التي لا دليل على زيادتها ولا يصح - استناداً إلى أدلة الزيادة - الحكم عليها بذلك.

جعل الصرفيون وزن (دَحْرَجَ) مثلاً مما كانت أحرفه الأربعة جميعاً من الصوامت: (فَعْلَلَ). لكنَّ البناء إذا اشتمل على أحد حرفي اللين (الياء والواو) لم يكن عندهم على تلك الزنة مطلقاً. فإنَّ (سيطر، وهيمن) مثلاً على زنة (فَيْعَلَ). وكذا (حَوْقَلَ) على وزن (فَوْعَلَ). ومن الأسماء جوهر، وكوثر (فَوْعَل) وهكذا. هذا مع أن لا دليل من الاشتقاق على زيادة الياء أو النون، سواءٌ من حيث الحذف في بعض تصرفات الكلمة أم من جهة دلالة الاشتقاق المعنوية، كما يكون ذلك في زيادة المدود التي يستدل على زيادتها بالأمرين، أي: بسقوطها في تصرفات الكلمة المختلفة وبدلالة الاشتقاق المعنوية على زيادتها. إذ يبقى الحرفان في قولك مثلاً: سَيطَرَ يسيطرُ سَيْطَرَ سيطرةً فهو مسيطر، وكذلك ليس اشتقاق (سيطر) من (السطر) الخالية من الياء. وعلى هذا لا

يجد من لم يطلع على مباحث الصرفيين في موضوع (الإلحاق) ما يلجئه إلى أن يعد الأفعال (سيطر، وهيمن، وحوقل) جميعاً على غير الوزن (فعلل) كـ (دحرج) تماماً، ولا ما يسوغ له المخالفة بين (كوثر، وهيمن، وحوقل) جميعاً على غير الوزن (فعلل) كـ (دحرج) تماماً، ولا ما يسوغ له المخالفة بين (كوثر وجوهر، وكوكب، وفيصل، ودورق،... إلخ) وبين (جعفر) التي يقول الصرفيون: إن هذه الأسماء ملحقة بها.

ونظر الصرفيين المشار إليه هنا، أسهم في مجيئه على هذا النحو - بالإضافة إلى أصول منهجية أخرى سبقت الإشارة إلى بعضها - اعتقادٌ ما بهيئة معينة يشدهم إلى معرفة طبيعة الأحرف الهوائية، فيدركون بعض وجوهها التي تستثمرها اللغة على أنحاء مختلفة ويذهلون عن إدراك بعضها الآخر. ذلك أن اللغة تعمد إلى الإفادة من جميع الصور الممكنة من تنوعات الصوائت، ومن بين تلك الصور الممكنة مجيء حرفي الواو والياء مستعملة استعمال الصوامت في مثل البنيات السابق ذكرها. وكان ينبغي التنبه إلى هذه الحالة الخاصة التي يكون فيها الحرفان وظيفياً كالصامت تماماً.

ومن عجائب المفارقات في الخلط في المعرفة والتصور الصحيح بين وجوه استثمار اللغة للحركات الثلاث القصار من حيث هي مكونات صوتية متنوعة استعانت بها اللغة على وجه الاختصاص لتوظيفها (مورفيمات Morphemes) إعراب، كما استعانت بها وبأخواتها الطويلة في مورفيمات أخرى،

كالتصاريف المتعددة، أن الأعراب بالحركات الثلاثة على آخر الكلمة حاز على عناية النحاة إلى أن أصبحت الدراسة النحوية تكاد تقتصر على الإعراب ممثلاً في الحركات القصيرة. في حين أن الإعراب ليس إلا واحداً من بين مورفيمات مشابهة كثيرة، نحو الوقف، والمطابقة بين أجزاء العبارة أحياناً والعدول عن المطابقة أحياناً أخرى، والترتيب، والنبر، والتنغيم.. إلخ. وما ذلك إلا لأن علامة الإعراب رمز كتابي يوضع على نهاية الكلمة لفت الأنظار إلى نفسه بأكثر مما ينبغي.

ولعلَّ من أوضح ما يمكن أن نلحظه من صور إيهام الحركات الإعرابية بخلاف ما ينبغي إدراكه من حقائقها الصوتية ما أورده ابن جني في (الخصائص) بعنوان: (محل الحركات من الحروف، أمعها أم قبلها أم بعدها ؟). (323/2 - 329). ذلك أن مجرد شك واحدٍ من اللغويين في الترتيب بين حرف الكلمة المكتوب على هيئةَ رمز أصلي من رموز الكلمة والصائت الممثَّل في العربية بحركة فوق الحرف أو تحته، بأن اعتقَدَ أنَّ الحركة القصيرة ليست بعد الحرف، يعني بكل تأكيد غفلةَ اللغوي عن إدراك أنها مكوِّنٌ لا يختلف عن مكونات الكلمة الأخرى إلا من حيث الخصائص المميزة الخاصة، وعن أنه لو مُثِّل برمز كتابي مستقل لجاء ضرورةً بعد الحرف كالحركة الطويلة تماماً. ومع أن ابن جني بحذقه وفطنته لم يعجبه قول من اعتقد أن الحرف أو معه، موافقاً في هذا القول الصائب إمام النحاة سيبويه، جاءت حججه في الباب بعيدة عن لفت الأنظار إلى السبب الحقيقي للخلاف ومنبعه. وهذا يقودنا

إلى الانتقال إلى الإشارة إلى بعض جوانب أثر أوهام الكتابة في الدراسة النحوية التي تُعنى على وجه الخصوص بتحليل التراكيب من جهة تضامّ المفردات، في مقابل عناية الدراسة الصرفية بتحليل بنيات المفردات معزولةً عن غيرها.

لم تسلم دراسة التراكيب (النحو) مما لم تسلم منه دراسة البنية (الصرف) من التباس الحقائق الصوتية بفعل أثر الأوهام الكتابية. وسأكتفي في هذا الجانب - اختصاراً أيضاً - بالإشارة بإيجاز إلى التباس (النون) من حيث هو اصطلاح كتابي بصوت (التنوين) من حيث هو مكون بنائي يرمز له بالرمز الكتابي المشهور الذي هو على صورة ضمتين في الرفع وفتحتين في النصب وكسرتين في الجر. ومما لا شك فيه أن لفظ (تنوين) اشتقاق من (النون) يعني إلحاق الكلمة - المعربة في الغالب - نوناً ساكنة من آخرها تالية حرف الإعراب، كما نص على ذلك القدماء.

وينبغي بداهةً أن يُنظر في التحليل اللغوي إلى البنية الصوتية المقطعية الحادثة بصوت النون الساكنة مع حركة الإعراب السابقة عليها باعتبارها بنية إضافية زائدة متصلة ببنية الكلمة الأصلية، ومن ثم مجموع المكونات المقطعية في الكلمة مفردة أو متصلة بغيرها من مقاطع الكلمات الأخرى في الجملة أو العبارة. وبناءً على ذلك يلتئم التحليل الصوتي مع التحليل التركيبي (النحوي)؛ لأنه لا غنى لأحدهما عن الآخر.

غير أن الاصطلاح الكتابي بموافقته الرمز الدال على الإعراب - بتكرار الضمة والفتحة والكسرة - أدى إلى طغيان التصور الإعرابي على بحث الأثر المقطعي الصوتي، سواء حين حضور النون الساكنة المتممة للمقطع أم في حال غيابها ونقص المقطع. فجاء باب (الممنوع) من الصرف مثلاً في مصنفات النحاة مقتصراً على التحليل الإعرابي خالياً من التحليل الصوتي لمقاطع الكلمة، ومن غير الإشارة لأثر الغياب أو الحضور في تكوين المقاطع أو أثر المقاطع على لزوم الحضور أو الغياب.

الكتابة بين مستويات اللغة

تمر اللغة بمراحل تجعلها تُعد بالنسبة لما تعبر عنه في مستويات عدة، لعل أهمها المستوى الكتابي. غير أن أهمية الكتابة - بقطع النظر عن تأييد وجهة النظر التي تقدم المستوى الكتابي عن المستوى المنطوق في الأهمية أو معارضتها - لا تعني بحال من الأحوال كمالها المطلق، ولا تعني قدرتها على أداء ما لا يؤديه الصوت، كما أن ذلك لا يعني في الوقت نفسه استبعاد أن تكون الكتابة أحياناً لمجرد تمثيل المنطوق وتقريب صورته مثلما أنها قد تتعدى هذه المهمة في أحايين أخر. ولذا سنتجاوز استعراض المقارنة بين اعتبارات التمثيل اللغوي في المستويين الصوتي والكتابي إلى نقطة محددة ذات صلة وثيقة بموضوع أوهام الكتابة ونقص تمثيلها للأصوات في الحين الذي

يعمد إليها لمجرد تمثيله ؛ لما لذلك من الاتصال المباشر بما تنحو الورقة نحو بحثه ومراجعته تحديداً.

لقد لفت الأنظار عالم اللغة الشهير (دي سوسير) إلى فرق جوهري بين مستويين من مستويات اللغة المعينة، هما المستوى الذهني المتصور (اللغة) والمستوى الفعلي المتحقق (الكلام). وجاء كذلك بعده بزمنٍ عند الأمريكي (تشومسكي) ما فرق بناءً عليه بين البنية المنجزة (السطحية) والبنية المتصورة (العميقة). ومن الطبيعي أن يختلف المستويان في مظاهر جوهرية متعددة من حيث هما مرحلتان لا مفر من أن يطرأ على اللغة فيهما تحولات حتمية، مع أنهما يراد بهما ولهما أن تكونا متطابقتين. ولا يلحظ أصحاب اللغة بكل تأكيد بُعْدَ ما بينهما بالقدر الذي يلحظه الباحث اللغوي المختص في شؤون التحولات اللغوية المعنى برصدها ودراستها. ولنا أن نسمي هذه المرحلة من رحلة العلامة برحلتها من العقل إلى اللسان. ولنا أن نتأمل قدر ما تفقده العلامة في هذه المرحلة من الرحلة أو تكتسبه من مظاهر ليس هذا مجال الخوض فيها.

أما مرحلتنا التي عنينا هنا بإبراز بعض ملامحها فهي المرحلة التي تلي الانتقال من العقل إلى اللسان، وهو انتقالها باليد حين تكون مهيأة لالتقاطها بعد ذلك بالعين بعد أن كانت تلتقط في المرحلة السابقة بالأذن. ويتلوها مرحلة عودة العلامة من الصورة المرئية بالعين إلى العقل مرة أخرى، وربما بإشراك الأذن في ذلك، فيما يعرف بـ (القراءة) التي لا تكون إلا بعد

(الكتابة) تاليةً لها، إما متممة لها وإما مقابلة إياها. ونلحظ هنا توسط هذه المرحلة بين مراحل لغوية حيوية ومهمة، لا مفر من تأثير إحداها على الأخرى وتأثرها بها، في حركةٍ لغويةٍ دائمة الامتزاج والتفاعل والتأثُّر والتأثير، وفي حركة تفاعلٍ دائم أيضاً مع العقل والحواس.

لكن اللافت حقاً هنا هو أن اللغة ماتزال تلح على مبدأ (الاختلاف) والمغايرة بين المظاهر المصاحبة لمرحلةٍ ما من مراحل سيرورتها والمصاحبة لغيرها من المراحل الأخرى، ومع أن القصد أصلاً إنما يكون للمطابقة لا الاختلاف. ولا مفر للعلامة من أن تفقد أو تكتسب في رحلتها ما لا يراد لها عمداً أن تفقده أو أن تكتسبه.

المنهج الأسلوبي
في
النقد العربي الحديث

بشرى موسى صالح

تعترض الباحث في النقد الأسلوبي الحديث الكثير من الصعوبات والخطوط المتشابكة التي لابد من محاورتها.. وتعيين الموقف النقدي منها.. بسبب من طبيعة الموضوعات النقدية المعاصرة المعقدة والإشكالية والمتداخلة.

فالمنهج الأسلوبي الحديث، أو الأسلوبية على نحو أكثر اختصاراً ودقة، تمارس تبئيراً للحلول المنهجية - الإجرائية النصية في النقد الحديث.. ولاسيما الشعرية والبنائية، إذ ترتبط بها في آفاق مشتركة كثيرة، في ما يتعلق، بالمصطلحات والمفهومات، والحقول الإجرائية، والعلوم المجاورة.

وإن الحديث عن الأسلوبية العربية لا يمكن أن يأتي منبئاً عن مصادرها الغربية وأبرز الاتجاهات والمداخل التي لوّنت البحث النقدي بها.. ولا شك في أن النظرة التاريخية في هذا الإطار ستحسم مدار اختلاف وجهات النظر لدى الأسلوبيين العرب.. الذين لم تخرج جهودهم غالباً عن تبني وجهة نظرٍ أسلوبية غربية ما.. أو التوفيق بين أكثر من مدخل أو اتجاه.. وتبعاً لتطور فاعلية الممارسة النقدية الأسلوبية العربية الحديثة منذ بواكير ظهورها في نهاية السبعينيات من هذا القرن.

ولا نهدف هنا إلى تقديم ورقة تعريفية عامة، أو بالأسلوبية العربية خاصة، فقد خاضت في هذا الجانب الكثير من الدراسات والبحوث الأكاديمية وغير الأكاديمية.. ثم إن النظرة البانورامية في هذا الإطار كثيراً ما تضبب الشاشة النقدية، ولاسيما مع ذلك النمط من الدراسات الأسلوبية الإجرائية التي تناولت (أساليب) الشعراء تناولاً كلياً ضمن مستويات الصوت والتركيب، والدلالة.

ولعل التركيز على القضايا الإشكالية في النقد الأسلوبي عند الغربيين، ومحاورتها هو السبيل الأكثر نجاعة وموضوعية، طبقاً لما نرى، لأنه يمثل على نحو ضمني الخطوط العامة التي سلكها مسار الدرس الأسلوبي العربي الحديث، على الرغم من الاختلافات النوعية التي تتعلق بآلية تطبيق الإجراءات الأسلوبية.. وتفاوت النقاد والدارسين في هذا الإطار طبقاً لعوامل ذاتية وموضوعية متباينة.

إن أولى الخطوط الإشكالية التي رافقت الأسلوبية، الحديثة، هي علاقتها بالبنائية.. وفي هذا الإطار يضع مؤرخو البنائية نشر كتاب شتراوس (الأنثروبولوجيا البنيوية) عام 1958 البداءة الحقيقية في تطبيق الأنموذج (اللساني - البنائي) على دراسة الأدب، علي الرغم من أن كتاب ليفي شتراوس يعد ثانوياً بالقياس إلى كتاب بروب (مورفولوجية الخرافة) الرائد الذي درس فيه الخرافة الروسية دراسة بنائية، بل إن شتراوس ذاته في دراسته قد اعتمد اعتماداً كبيراً على دراسة فلاديمير بروب، فشهدت

الستينات في العالم اطمئنان الباحثين إلى شرعية ظهور (علم الأسلوب) في التنظير والممارسة.. ففي جامعة إنديانا الأمريكية عام 1960 عقدت ندوة عالمية حضرها أبرز اللسانيين، ونقاد الأدب، وعلماء النفس والاجتماع، وكان محورها (الأدب) ألقى فيها ياكبسون محاضرته حول (اللسانيات والإنشائية) فبشّر يومها بسلامة بناء الجسر بين اللسانيات والأدب.. وفي عام 1965 ازداد اللسانيون اطمئناناً إلى ثراء البحوث الأسلوبية، عندما أصدر تودوروف أعمال الشكلانيين الروس مترجمة إلى الفرنسية، وبدأت، وبذلك الأسلوبية بوصفها أكثر فنون اللسانيات صرامة وهي التي فجّرت البويطيقا الجديدة[1].

ولا نريد هنا الإفاضة في الحديث عن مفهوم أدبية الأدب الذي أثاره الشكلانيون الروس.. الذي أفضى إلى شيوع المقترب الوظيفي في الأسلوب، وهو الصيغة الأكثر مرونة من الصيغة البنائية اللسانية الصرف، التي تؤكد دراسة المهيمنات اللسانية التي تصبغ فرادة العمل الأدبي بوصفها جزءاً من التركيبة اللسانية الكلية للنص.. وضمن هذا المقترب تجري دراسة الجزئيات وتحليلها تحليلاً فيلولوجياً دقيقاً بوصفها نصاً «لغوياً»، ومن ناحية أخرى اكتشاف العلاقات بين هذه الجزئيات، وما يعد مهيمناً وما يعد فرعياً.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التحول من دراسة السياق اللساني الصرف المستخدم في اللغة التداولية الاعتيادية إلى

دراسة اللغة الشعرية، وما تمثله من مقصدية مغايرة تتبع من مفهوم المهيمنة الأدبية، أفضى إلى التنبه إلى الخصائص اللغوية التي تمنح الخطاب وظيفته التأثيرية والجمالية، وتخرج به من سياقه الإشاري المحض.. ومن هنا انبثقت مشكلة الدلالة في حقل البنائية الأدبية وانبثق السؤال الآتي كيف تعالج البنائية مشكلة الدلالة في النص الأدبي ؟ وبدت قضية الدلالة من أكثر القضايا الإشكالية التي واجهت البنائية الأدبية أو الأسلوبية، فالدلالة التي يعبر عنها النسق اللغوي الصرف لنص غير أدبي هي دلالة محددة تهدف إلى الرخبار المحض، وعلى العكس من ذلك تعتمد الأنساق اللغوية في بنية الأدب على التعدد والاختلاف، وتقوم أدبيتها على ذلك، ونتيجة لذلك حدثت المراجعات المختلفة لهذه القضية في تحوّلات البنائية ذاتها مما أدى إلى انبثاق المنهجيات التي تلتها التي عرفت بمناهج ما بعد البنائية كالتفكيك والسيمياء، والتأويل، ونظرية التلقي، فقد انبثقت جميعاً من محض الدلالة، والميل إلى نبذ التصور النقدي البنائي المؤمن بأحادية نظام الدلالة المستنبط من الملفوظ اللساني ذاته، وإقامة التصور البديل القائم على تعددية المراكز الدلالية، ولانهائيتها المستخلصة من الأنساق العلامية المتباينة للخطاب الأدبي والخروج على مبدأ النصية المحض.

وبتوحيدنا بين الأسلوبية والبنائية بعدِّ الأسلوبية هي البنيوية الأدبية لا يعني تماهي الحقلين تماماً، ولعل الفرق الإجرائي

والمفهومي الأبرز بينهما هو أن البنائية تعنى بدراسة البنية الكلية للخطاب ضمن مركزية أولية الكل على العناصر المكونة له وضمن مبدأ (المحايثة) أو الضبط الذاتي للبنية، أما الأسلوبية فتعنى بدراسة البنى اللسانية المهيمنة في النص التي مارست توتراً أدبياً فيه ومارست تأثيراً في المتلقي.. وغالباً ما يبحث الأسلوبي في الأثر الجمالي الذي تخلقه تلك البنى الأسلوبية في النص ومن ثم في القارىء.

فالكشف عن الجماليات.. والتخلي عن الوصف المجرد لأبنية النصوص الخاصة هي الدائرة التي تقرب عمل الأسلوبيات من دائرة النقد الأدبي فضلاً عن ارتباط الأسلوبية بمداخل سياقية تتعلق بالمؤلف وظروف إنتاج النص المختلفة وبالقارىء واشتراطاته المتباينة تبعاً لتطور النظرية الأسلوبية عبر التاريخ.

وإذا ما تباينت وجهات النظر إلى البنائية بين وصفها منهجاً أو فلسفة أو مذهباً أو اشتمالها على هذه الماهيات جميعاً.. توحّدت وجهة النظر إلى الأسلوبية بوصفها علماً منهجياً يشتمل على مجموعة من الإجراءات الوصفية للنص الأدبي المستمدة من علم اللسان والبلاغة التي تدرس في ضوئها طرائق تشكل الأبنية الشعرية، والصيغ الجمالية المتحققة عنها، لتقترب بذلك من فضاء النقد الأدبي.

إن هذا الأمر يدفعنا إلي محاورة الخط الإشكالي المنهجي الآخر الذي يتعلق بالقِران بين الشعرية والأسلوبية، والتضايف

بينهما في دراسة الأدب، وقد عرف جان كوهين الشعرية فعلاً بوصفها: علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية[2].

ويبدو أن ثمة فرقاً بين الأسلوبية والشعرية يتبدى للوهلة الأولى عند مطالعة الحقلين النقديين، فالأسلوبية تعنى بدراسة خصائص أو قوانين نص أدبي ما.. أي ما هو متعين، وغير تجريدي.

أما الشعرية فهي نظرية الأدب التي تعنى بدراسة القوانين العامة للصوغ الأدبي أو دراسة ما هو متعال.. وغير متجسد في نص بعينه، ومستخلص من تراكم النصوص الأدبية عبر التاريخ.

إلا أن الميدان الإجرائي الأسلوبي في تحليل النصوص قاد النظر النقدي الحديث إلى القول بائتلافهما، فتطبيق القوانين العامة الشعرية على نص ما يعني دخولاً في الكشف عن الخصائص الفردية للنصوص نفسها.. ففي داخل الأسلوب هنالك القوانين العامة للصياغة الأدبية أو قوانين النوع التي يستحضرها الأديب وهو يبدع نصه.. وهنالك الكيفية التي تطبق بها هذه القوانين، وانتقاء ما يناسب التجربة الأدبية منها، فضلاً عن الخروجات أو الإنزياحات عن تلك القوانين.

ومن هنا ذابت الحدود بين الشعرية والأسلوبية ضمن منطق العصر المؤمن بالتنافذ، والتداخل، والحوارية بين الحقول المعرفية المتباينة وصرنا نسمع، ونتداول (شعريات) متباينة، عامة، وخاصة، للأشكال، والمذاهب، وللأغراض، كما نسمع ما يجانسها

تماماً عن (أسلوبيات) للأشكال وللمذاهب وللأغراض.. إلخ، مما يؤكد التضايف بين الشفرة والسياق، وبين القانون والسنن.. ففي كل حقل من هذه الحقول نجد ثمة قانوناً عاماً أو قوانين عامة، تشكِّل قوام النظرية الشعرية أو الأسلوبية، وقوانين خاصة تمثل المهيمنات الأسلوبية في شعرية أديب ما، أو مذهب أو غرض ما.

وقد عبّر تودوروف عن ذلك تماماً عندما عرّف الشعرية تعريفين أحدهما بوصفها نظرية الأدب، والتعريف الإجرائي الآخر بعدِّها الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي(3).

ففي داخل النص الأدبي.. أو الأسلوب الأدبي صرنا بإزاء ثلاثة أنواع من البنى، البنية الصغرى، وهي بنية المتتاليات اللسانية والجمل، والبنية الكلية وهي بنية النص الكبرى، والبنية العليا وهي بنية الجنس الأدبي.

وبقي لنا أن نختم مراجعة هذه الخطوط الإشكالية التي ينتظم في ضوئها فضاء الدراسة الأسلوبية الحديثة بالإجابة عن سؤالين، تحاور معهما النقد الحديث بوضوح تارة، وبضبابية أخرى، هما: ما الحدود التي تقترب بها الدراسة الأسلوبية من حيّز النقد الأدبي ؟ وهل أن الحدس ضروري في دراسة الأسلوب ؟

فصل كثير من الباحثين والدارسين في حقل الأسلوبيات بين عمل المحلل الأسلوبي، وعمل الناقد الأدبي، إذ يكتفي الأول بتأشير البنى الأسلوبية، أي البنى اللسانية التي تخلق توتراً أو بروزاً في النص وتمارس ضغطاً على القارىء وتأثيراً فيه، وغالباً

ما يستعان بالإحصاء في هذا العمل الذي يقيس متوسط الإنزياحات في النص عن قوانين الصوت أو التركيب أو الدلالة.. إلخ أما الناقد الأدبي فلا تمثل لديه تلك الإجراءات الأسلوبية سوى أوراق موضوعية، يمارس بمساعدتها التعبير عن ذاته النقدية، فهو يبحث عن الأثر الجمالي الذي تخلقه تلك البنى الأسلوبية في النص، ومن ثم في القاريء.. فالتحليل النقدي للأدب يدور في دائرة جمالية تستند إلى فاعلية كسر التوقع ومخالفة المألوف.. وتحديد الدائرة هذه هي التي تقرِّب عمل الأسلوبيات من حدود النقد الأدبي ومداره. وهذا يدفعنا إلى تأكيد أهمية المعرفة الحدسية أو (الذوق الأدبي)، طبقاً للتسمية التداولية المألوفة، وهو القدرة المبهمة على التفضيل.

ونلحظ حضور الحدس في الاتجاهات الأسلوبية التي عرفها تاريخ البحث الأسلوبي بدءاً من الأسلوبية التعبيرية عن شارل بالي في مطلع هذا القرن إلى الأسلوبية السلوكية أو العاطفية عند ريفاتير في السبعينات من هذا القرن.

فالناقد الأسلوبي يمارس طاقة الحدس في تأثير البنى المهيمنة أو البؤرية في النص، والالتفات إليها من دون غيرها عن طريق الاحتكام إلى استجابته الفردية.

ويحاول الأسلوبي الحد من شطط الحدس عن طريق خلط الأوراق الذاتية بالموضوعية كما استقامت حركة الأسلوب الدائرية من بالي إلى ياكبسون وريفاتير.

فلا يقنع الناقد بالوقوف عند ظاهر النص فقط، أو مظاهره الشكلية، فظاهر النص لا يقوده إلى ما هو جوهري أما التصنيف، والإحصاء، والاستنتاج وصياغة الفروض فهي أوراق موضوعية مساعدة تعين الناقد على استجلاء الدلالات القصية.

وقد قيل، بغية التشويش على المقاربات النصية للأدب، إن قيمة الأدب لا تكمن في ما يقول، أو كيفية ما يقول حسب، بل في ذلك المسكوت عنه أو المكبوت الذي لم يقله.

وعلى الرغم من وقوع المحاولات الأسلوبية الحديثة تحت مقصدية تحديث البلاغة القديمة، إذ نظر إليها على أنها البلاغة الجديدة، أو هي الخمر القديمة في دنان جديدة، وهي وريثة البلاغة، وهي بديل في عصر البدائل نلحظ في وجهة النظر هذه تبسيطاً لمفهوم الأسلوبية، وإفقاراً لكينونتها المعرفية المختصة بذاتها، فهي وإن تواشجت مع البلاغة بأكثر من علاقة ومسار إلا أنها تفترق عنها في الغاية والمفهوم والإجراء، وأن الإلحاح في إسباغ التصوّر الحديث علي المفاهيم والحقول القديمة يؤدي إلي السقوط في فخ التقويل المزيف، ويفضي بنا إلى تداخل الحدود بعين البلاغة والأسلوبية.. فإذا كانت الأسلوبية في بعض وجوهها امتداداً للبلاغة فهي نفي لها في الآن نفسه[4].

وباختصار شديد فإن أجلى فروقها ترتسم بنقض الصفات الأسلوبية الآتية: النصية، الوصفية، الكلية، البَعْدية، الكتابية، فالبلاغة: تجريدية، معيارية، جزئية، قبلية، شفاهية، وبعد

فالبلاغة، أكثر اقتراباً من علم النحو، والأسلوبية أكثر اقتراباً من اللسانيات.

وبعد أن وقفنا، وقفات انتقائية عند إبراز المناطق الإشكالية في المنهج الأسلوبي.. ضمن إطار التشخيص العام، ومن دون الخوض في الحديث النظري ذي النزعة المعرفية الفلسفية، أو مراجعة الممارسات الأسلوبية الإجرائية ذات الطابع التفصيلي نجد أن هذه المناطق كثيراً ما ولجت فيها الدراسات الأسلوبية العربية الحديثة ولاسيما في أول العهد بها في نهاية السبعينيات وأوائل الثمانينيات ونلمح هذا على وجه التحديد من خلال دراسات ثلاثة أعلام من النقاد العرب المعاصرين على نحو خاص وهم: عبدالسلام المسدي، وشكري عياد وصلاح فضل.. مما يجعلنا نطلق على تلك المرحلة التعريفية أو التأسيسية التي تخوض في التعريف بماهية الأسلوبية، ومعطياتها، والحقول النسقية المجاورة لها، ومساراتها عند الغربيين.

ودارت كذلك بعض جهود الدراسين العرب في مسار توفيقي حاولت فيه رسم حدود التواصل بين البلاغة العربية ومسارات المنهج الأسلوبي الحديث، فكان إطارها مصطبغاً بمداد تحديث البلاغة العربية ومن هؤلاء محمد عبدالمطلب في كتابه (البلاغة والأسلوبية) ومحمد الهادي الطرابلسي في كتابه (خصائص الأسلوب في الشوقيات) وشكري عياد في (مبادىء علم الأسلوب العربي) و(مدخل إلى علم الأسلوب).

أما المرحلة الثانية فهي (المرحلة الإجرائية) التي تمت فيها. صياغة الكشوف التطبيقية ومن الممكن إطلاق القول بصددها بكون روادها هم من المنظرين الأوائل للأسلوب وأبرزهم عبدالسلام المسدي في (قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون[5]، وكمال أبوديب في كتابه (في الشعرية)[6] وصلاح فضل في كتبه الإجرائية وأبرزها (شفرات النص)[7] و(أساليب الشعرية المعاصرة)[8].

ولا نهدف هنا بطبيعة الحال تقديم مسرد ببلوغرافي بأبرز الدراسات الأسلوبية النظرية أو التطبيقية.. لأنها كثيرة جداً فضلاً عن أن هذا العمل غير مجد إذا ما عرفنا سلفاً بأن ثمة خطوطاً منهجية مشتركة تطرِّد في أغلب الدراسات الأسلوبية النقدية المعاصرة وقفنا عند أبرزها في أول هذه الورقة.

وإذا ما أردنا صياغة توصيفٍ نقدي ينطبق على أكثرها نقول إن الجهود النقدية الأسلوبية لم تصل بعدُ إلى ابتداع منهج عربي أسلوبي تضرب جذوره في واقعنا النصي الشعري العربي.. إذ إنها، ولاسيما في مرحلتها الأولى نقبس من الاتجاهات والمناهج الأسلوبية النصية الغربية، من دون امتلاك فلسفة أو رؤية نقدية تحكم سلطة الأخذ أو تبررها، وإذا كانت هذه النزعةُ مقبولة في المرحلة التعريفية أو التأسيسية فإنها ما عادت كذلك مع المرحلة الثانية.

ونلمح في المرحلة الثانية بروز شخصية الناقد العربي

الأسلوبي، إذا ما أخذنا بنظر العناية زوال الثقل المعرفي التنظيري، بعد توصيله في المرحلة الأولى، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لا يخفى ما للممارسات التطبيقية الأسلوبية على الشعر من دور في إظهار قدرات الناقد على اكتشاف المناطق الأسلوبية الخاصة ذات الهيمنة والسطوة وإخراجها من حيّز الخفاء إلى حيز التجلي على حد تعبير كمال أبو ديب، فضلاً عن خروج الدراسة الأسلوبية التطبيقية من الدراسة اللسانية، ذات الحدود الجامدة إلى فاعلية الأداء الأسلوبي النقدية التي يمتزج فيها ما هو علمي أو موضوعي صرف بما هو شعري (جمالي). فاستطاعت آنذاك أن تعدد النص، وتتعدد به قراءة وتأويلاً بعد الاستفادة من تقنيات الدراسات العلمية في مختلف ميادين العلوم الإنسانية كاللسانيات، وعلم الاجتماع، والفلسفة، والتاريخ والانثروبولوجيا.. إلخ من العلوم التي ترفد الدرس الأسلوبي وتغنيه بالوسائل التي يستطيع بوساطتها إضاءة النص، وإبراز فاعليته الأسلوبية - الجمالية.

وتجدر الإشارة إلى تحوّل الدراسة الأسلوبية النقدية في النقد العربي الحديث إلى الانفتاح على ما يجد في سيمياء النقد من أداء علامي متجدد، فاتجه الجهد الأسلوبي العربي المعاصر نحو الممارسة النقدية الشمولية للنص، والإفادة من المصطلحات والإجرائيات النقدية في العالم، التي تحولت إلى (مرحلة ما بعد الأسلوبية) اتساقاً مع مصطلح ما بعد البنائية، فلا شك في أن

التحوّلات المنهجية صوب مقولات (علم النص) و(علم الخطاب) الحديثة أدّى إلى تنامي وعي منهجي يرى ضرورة ربط المعرفة التجريبية المستمدة من النصوص ذاتها بإطار نظري نوعي يستقطبها ويرشد خطواتها، تأسيساً على أن علم الأدب بمفهومه المحدث ليس علماً تحليلياً يشاكل نمط العلوم الصرف، ولا ينبغي أن يقع في هذه الدائرة لأنه يحمل في طياته وصفاً للأشخاص والأفعال والأشياء وأحوالهم في إطار المجتمع، يعتمد على وقائع لغوية ذات خصائص اجتماعية وجمالية معاً، وعلم النص هو العلم الذي يدرس النصوص بآليات العلوم وتقنياتها علي نحو يتجاوز الجزئي إلى الكلي، والمعياري إلى الوصفي، والثابت إلي المتغير فضلاً عن اندماج الخطاب البلاغي (الجديد) فيه علي نحو يتيح له تشكيل منظومة من الإجراءات المنهجية القابلة للتطبيق على المستوى التداولي، بحيث يتكون لدينا جهاز معرفي وبلاغي مبسط، وتبعاً لذلك فيمكن للممارسة النقدية تحليل النصوص الأدبية في ضوء الاستفادة من المنجزات التي حققتها الأسلوبية والبلاغة والشعرية الحديثة، فضلاً عن مقولات الاتساق والانسجام النصية وعلى نحو يستوعب الخواص الجمالية للأجناس الأدبية المتمثلة في الأبنية العليا(9).

وقد عرف صلاح فضل القارئ العربي بطرحات علم النص الذي نشأ في سبعينات القرن العشرين عند الغربيين.. وأفاض في الحديث عن حقوله الإجرائية ومقولاته المستندة إلى فاعليتي الانسجام والاتساق النصيتين في كتابه (بلاغة الخطاب وعلم

النص)[10]، ومارس محمد خطابي في كتابه (لسانيات النص)[11] تطبيقاً إجرائياً لمقولات علم النص على شعر أدونيس ولاسيما مقولتا الاتساق والانسجام، وتجدر الإشارة إلى أن الاتساق هو معطى نصي يبحث في ما منح النص تجانسه الداخلية ضمن حدود بنيته الخطية، أما الانسجام فهو معطى نصي + خارج نصي يبحث في ما منح النص تلاؤمه واتساقه خارج الحدود بنيته اللسانية أو الخطية.

المنهج الأسلوبي العربي المقترح

لدى مراجعة كتب النقد الأسلوبية العربية نجدها، كما هي الحال عند الغربيين، تتراوح في خياراتها المنهجية بين ثلاثة مستويات تدرس في ضوئها خصائص الأسلوب، أو تناقش ضمنها اشتراطات فرادته، ليعنى المستوى الأول، بعلاقة الأسلوب بمنشئه أو بشخصية صاحبه وهو ما ينتظم ضمن الدائرة التعبيرية التي افتتحها بالي.

أما المستوى الثاني فيراجع الأسلوب مراجعة نصية صرف تقوم على عزل النص عن طرفيه البشريين المؤلف والمتلقي، والتركيز علي المقاربة البنائية الموضوعية له، وهو، ما أرساه المقترب الوظيفي الأسلوبي عند الغربيين، بينما ركّز المستوى الثالث على دراسة الأسلوب في ضوء علاقة النص بالمتلقي، والإفادة من معطيات علم النفس، فضلاً عن علوم اللسان والعلوم

الإنسانية المتباينة، في تكوين قراءة أسلوبية تعيد إنتاج النص أسلوبياً باكتشاف مهيمناته البارزة، وبدا ميكائيل ريفاتير الرائد الأسلوبي الأمريكي، هو المثير النقدي في هذا الإطار.

ولعل من الملاحظ في المستويات الأسلوبية الثلاثة، حضور فاعليتين إجرائيتين أسلوبيتين متغلغلتين في البحث الأسلوبي عند الغربيين منذ نشأته الأولى، هما الاختيار، ويخضع بطبيعة الحال لمتغيرات ماهوية تبعاً لتطور النقد من التشبع بالدال النفسي في بداءات البحث الأسلوبي، إلى التشبع بالدلالة البنائية القائمة على إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التوزيع التي افتتحها ياكبسون في أنموذج التواصل اللساني الذي أرساه في خطاطته.

أما الإجراء الثاني أو الفاعلية الثانية فهي الانزياح وهو انحراف عن معيار هو قانون اللغة الاعتيادية كما حدده جان كوهين، وقد خضع أيضاً لمتغيرات، تتعلق بدلالة المعيار وماهيته، وتعقد النظرة إليه بين كونه دالاً إحصائياً مطلقاً يقاس في ضوئه الأسلوب، وبين عدّه فاعلية سياقية بنائية يقاس في ضوء خروج الأنموذج اللساني عن السياق النصي كما أسس لذلك ريفاتير ضمن فاعلية إجراء (السياق الأسلوبي).

ويمكن القول بتعذر البحث الأسلوبي من دون الاستفادة من هذين الإجرائين المستندين إلى علم اللسان والبلاغة بالدرجة الأولى، بالإضافة إلى تطعيمهما بنتائج العلوم الإنسانية والعلوم

الصرف، ولاسيما الاحصاء بوصفه الوسيلة الرقمية الناجعة في تدعيم الفروض الأسلوبية.

وإن الاستفادة من أنموذج العلاقات البنائي، في دراسة الأسلوب على مستويات وأبرزها الصوتي والتركيبي والدلالي، أفضى إلي خلق أو زرع روح النظام في الممارسة النقدية، وأنقذها من النظرة المفككة التجزيئية، فالعلاقات تمنح الناقد فضاء حركياً تأويلياً، بعكس ما يشيعه أعداء البنائية والأسلوبية بأنها هياكل جاهزة، لأنها أنموذج للتواصل النصي، والانسجام البنائي، غير معياري يقوم على التعيّن النصي، ليستطيع الناقدُ عبر تكوينه النقدي الخاص، من موهبة وثقافة، ومنهج، أن يملأه بذاتية كبيرة تقرأ النص قراءة خاصة، وهي إذ تختلف في نسيجها الوصفي المعتمد على العلوم المتحاورة مع النص عن القراءة التقليدية لا يعني أنها تصادر ذاتية الناقد أو تذيبها في حامض الموضوع.. فالحدس، والذكاء، والعين المدربة.. إلخ تحضر جميعاً في تشكيل قوام الناقد الأسلوبي، فضلاً عن أجرومية العلوم الإنسانية، والصرف، والمنهجيات المتباينة التي تكون جميعاً منطلقات الدفاع عن كشوفات الذات وألمعيتها، كما أشاع ذلك علمُ النص.

ومن اللافت للنظر أن القراءات النقدية الأسلوبية، تنشىء لغة أو ميتالغة توجه الأنظار إليها، وقد تكون هذه اللغة أكثر جذباً من لغة المبدع ذاته، ليكون النص النقدي نصاً مقصوداً لذاته، وليكون النص الإبداعي مثيراً أسلوبياً له ينطلق منه في صياغة فروضه النقدية، وإنشاء نص على نص، ولغة على لغة،

فتمتلىء فراغات المؤلف، وفراغات النص الإبداعي، بحضور الناقد الذي هو حضور مزدوج ذاتي وموضوعي، نصي وخارج نصي.

ومن الثابت ومن خلال حركة البحث الأسلوبي عامة، إن الموضوعية التي تشكل طموحاً مسيِّراً لفاعلية المنهجية النقدية الحديثة، لا يمكن أن تتحقق من الالتزام المقدس بمقترب ما، وبمبادئه النظرية والإجرائية، بل من التشرب بفاعلية حوارية منهجية، ترى من العبث الإصرار علي السير في خط أحادي من دون النظر إلى تعدد المشارب والغايات النصية، فضلاً عن قصور الأداء التحليلي الأسلوبي المتطرف الذي يركز علي النص ويهمل سياقاته الخارجية، أو يركز علي العلوم اللسانية، ويهمل العلوم الأخرى المجاورة، أو يركز على ما هو موضوعي ويترك ما هو ذاتي،.. إلخ من استدراكات على أحادية النظر النقدي.

ونجد في إطار الرغبة في اصنطاع هذه الحوارية المنهجية العديد من المحاولات النقدية العربية، سنقف عند أبرزها، وهما محاولة الناقد الدكتور عبدالسلام المسدي، ومحاولة الناقد الدكتور صلاح فضل، لما آلت إليه جهودهما في توصيف لفاعلية نقدية عربية أسلوبية جمعت بين التعريف والتأسيس بالمنهج الأسلوبي عند الغربيين والاستقصاء في هذا الجهد النظري المنظم، ثم التحول منه إلى الممارسة الأسلوبية التطبيقية علي النصوص الشعرية العربية، ومحاولة الخروج من ذلك إلى وضع رواسم نقدية للمنهج الأسلوبي العربي المقترح.

جهود الدكتور عبدالسلام المسدي:

اهتم الدكتور المسدي بمشكلات الأسلوب والمنهج الأسلوبي في النقد الحديث على نحو معمق، إذ أعطى عناية فائقة لهذا المقترب الرئيس والفاعل في دراسة النصوص الأدبية وتحليلها، وكشف عما يمكن أن تنتهي إليه الأسلوبية من استنطاق شمولي للخطاب الأدبي وقياس خطوط فرادته، ولم يمل إلى تبني منهج ما علي المناهج التي عرض لها وقد صنفها في كتابه الأسلوبية والأسلوب إلى ثلاثة محاور أو اتجاهات هي مصادرة المخاطِب، ومصادرة المخاطَب، ومصادرة الخطاب، ونبه إلى ضرورة التوفيق بين هذه الأركان من أجل استيفاء حدود النظرة الشمولية للظاهرة الأدبية من أبعادها المختلفة «ولعل أوفق السبل إلى نظرية شمولية أن ننتبه إلى أن الظاهرة النقدية الأدبية تجسم تقاطع ظواهر ثلاث، حضور الإنسان – مؤلفاً كان أو مستهلكاً أو ناقداً – وحضور الكلام، فحضور الفن، وتلك هي الظواهر الإنسانية، فاللغوية، فالجمالية، وتقتسمها مبدئياً حقول اختصاص في المعارف البشرية»[12].

والتفت إلى أن ثمة تزاوجاً حصل بين علم النفس، وعلم اللغة، فأخصب علم النفس اللغوي، وهو اختصاص بدأت تتضح معالمه الاختبارية تدريجياً بما ينبىء ببحث موضوعي متطوّر[13]. ونلمح إفادته المباشرة من معطيات هذا العلم في دراسته التطبيقية (قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون)،

فقد كان خياره بعد أن اتضحت بعض معالم المنحى النقدي الأسلوبي تنظيراً وممارسة، على حد تعبيره، وصولاً إلى تمثل خطة نقدية تبلورت ملامحها في المزج بين النقد النفسي، وعلم النفس اللغوي[14].

والتفت الناقد، فضلاً عن دعوته إلى تكاملية الظواهر الثلاث في دراسة الأسلوب إلى اصطناع هيمنة نقدية لمستوى ما من مستويات التحليل الأسلوبي، تبعاً لمقتضيات النصوص المتباينة، ولما يتطلبه النص من اشتراطات مناسبة على محلله، لنرى هيمنة للتحليل اللساني تارة وإشباعاً له، وأخرى للتحليل البلاغي، أو للتحليل النفسي، أو الانفتاح على مسارب الدراسة الإحصائية والإفادة منها، ومن أمثلة ذلك ما انتهجه في كتابه قراءات، فللمسدي فيه دراستان تطبيقيتان شعريتان، الأولى عن الشابي بعنوان «مع الشابي بين المقول الشعري والملفوظ النفسي» والثانية عن المتنبي بعنوان «مع المتنبي بين الأبنية اللغوية والمقومات الشخصية».

وتجدر الإشارة إلى أن كتابه (الأسلوبية والأسلوب) يمثل الكتاب الأبرز في دراساته الأسلوبية، إذ انطلق منه في كتبه النقدية اللاحقة ومنها على سبيل المثال (اللسانيات من خلال النصوص)، و(اللسانيات وأسسها المعرفية)، و(مراجع اللسانيات ومراجع النقد الحديث)، و(في آليات النقد الأدبي)، ومن الواضح أن ما أفاض به من حديث حول مصادرات الأسلوب الثلاث هو

استخلاص لأبرز الاتجاهات الأسلوبية، فنلمح مثلاً أن مصادرة المخاطَب عني فيه بآراء ريفاتير حول القاريء الأسلوبي والقارىء العمدة التي تؤكد أن الأسلوب يمثل قوة ضاغطة علي متلقيه، والاستعانة بالقارىء المخبر في التنبه إلى البروزات الأسلوبية، وبلورتها في ما بعد من لدن المحلل الأسلوبي.

وتوجه في مصادرة الخطاب إلى الإفادة من الاتجاه الأسلوبي البنائي، والمدخل الوظيفي في دراسة الأسلوب، ومما منحه ياكبسون في نظريته الشعرية من كشف لمفهوم المهيمنة أو العنصر البؤري في النص، وأثره في كشف نوع الخطاب الأدبي ضمن عناصر الإرسالية اللغوية الستة، وما أشاعه من معطى لساني يرى أن الأسلوب يتحدد بأنه توافق بين عملية الاختيار وعملية التركيب أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع مما يعزز انسجاماً بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابية يتحدد الحاضر منها بالغائب والعلاقات الركنية وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط[15].

وقد تنبه المسدي إلى ضرورة الأخذ بدائرتي البحث الأسلوبي النظرية والتطبيقية، دائرة العلم في ذاته، أو المرحلة التعريفية التي أشرنا إليها في جدلها التاريخي حتى استقامت اختصاصاً له حرمتُه وله مقاييسُه، وضوابطه سواء في فروعه النظرية أو في فروعه التطبيقية التي تؤثر من حين إلى آخر في منابعها المبدئية،

والدائرة الثانية، أو مرحلة الكشوف التطبيقية والمنهج المقترح التي وقفنا عندها، فهو يجد أن هذه الدائرة تخص علم الأسلوب كما ذاع بيننا في مجالنا العربي فكراً ولساناً، وهنا يقع العدولُ بالمعارف عند مسالكها الأساسية إلى مناخ ينتهج بقصد أو بغير قصد، وهو بمثابة النتيجة التي تحتِّمها البيئة الفكرية أو المناخ الفكري، فعندئذ، والكلام للناقد المسدي، يصبح من المشروع بل من المتعين على أهل الاختصاص أن يجروا مراجعاتهم عن طريق الفحص النقدي والدرس المقارن، وهم بعملهم هذا يسهمون بطريقة غير مباشرة في تخليص المعارف، وتمحيص مفاهيمها، وهو ما يفضي قطعاً إلى إنضاج أدوات العلم التصورية وتركيز آلياته التطبيقية، ولم يفته أن ينبه إلى توخي الحذر في ذلك، لأن الأسلوبية كأي حقل علمي إذا تراكمت عليه المداخلات المغايرة وتجمت معه نقط تقاطع الهويات المختلفة تبددت سماته وغدت ضباباً من وراء سجوف المجاذبات النوعية[16] مما يدلل على أن الانتقاء من بين المداخل، والمقاربات المنهجية المتقاطعة، ما لم يكن عن دراية بماهية (الوحدة ضمن التنوع)، قد يكون مصرعاً فتاكاً بالمنهج.

صلاح فضل وأساليب الشعرية المعاصرة

أنجز الدكتور صلاح فضل العديد من الكتب النقدية التعريفية أو التأسيسية، طبقاً لتوصيفنا لها، منها البنائية، وعلم الأسلوب، وبلاغة الخطاب وعلم النص، فضلاً عن كتبه التطبيقية

في الأسلوبية التحليلية وأبرزها شفرات النص، والكتاب الأكثر هيمنة وهو أساليب الشعرية المعاصرة.

تنبع أهمية كتاب صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) من كونه كتاباً أثار إشكالية المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث من وجهة نظر إجرائية، تعالج الشعرية العربية في ضوء كشوفات الأسلوب المنهجية عند الغربيين، وما قدمه (علم النص) من ممارسة نقدية شمولية للخطاب الأدبي، أو الشعري علي نحو خاص، طبقاً لتطبيقات صلاح فضل، والتنبيه إلى المواشجة بين المداخل النصية والسياقية والجمالية في دراسة النصوص الشعرية أو الأساليب الشعرية من جهة والمواءمة بين تلك المداخل المتباينة الوافدة وخصوصية النص العربي بما ينتج نمطاً من الثقافة المتجانسة البعيدة عن التكييف القسري أو فرض الهياكل الجاهزة، ولا شك في أن فاعلية التطبيق العربي محكاً لاختبار مقولات الخطاب النقدي أو النصي المعاصرة لدى تطبيقها على أساليب الشعرية العربية المعاصرة بعد ترصينها، بطبيعة الحال بالجذور العربية للمعرفيات النقدية والبلاغية، وجرت الدراسة على محاولة استيعاب التجارب العربية في أنواع ومناطق أسلوبية تتكيف لرواسم ومحددات أساسية قارة، لا تمتلك سلبية الجمود بل الحراك والاندياح بعضها في بعض.

وبدا كتابُه (قراناً شعرياً) بين الأسلوب والشعرية بوصفها (علم الأسلوب الشعري) وتجلت محاولته في مقصدية مزدوجة تتمظهر في بعدين أحدهما انفتاح الإجراءات النقدية على

بعضها، وامتلاكها الفاعلية الحقيقية من خلال هذه المرونة القائمة على التكامل، أما البعد الآخر فيرمي إلى الإفصاح عن أن الإجراء لابد من أن يخضع للنصوص فتكون محركةً له وموجهةً لنمطه، وليس على العكس، فجمع في انخطافة واحدة بين ضبط المنهج وتحرّر التطبيق، على حد تعبيره[17].

وأفضى به هذا التصور المتكامل إلى تقسيم بنائي يستعير جهازاً مفاهيمياً مبسطاً يصلح لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة، ويتسم بجملة من الخواص أهمها المرونة، والاستيعاب، وقابلية التطبيق، والتدرج من الجزء إلى الكل، ومن السطح إلي العمق، وسهولة الارتباط بالمستويات اللغوية، والتداخل البنيوي في تكوين شبكة الدلالات ويتمثل في خمس درجات متراكبة، هي:

1 - درجة الإيقاع 2 - درجة النحوية 3 - درجة الكثافة 4 - درجة التشتت، 5 - درجة التجريد[18].

ويرى أن معظم أدبيات الشعرية الألسنية، والسيمولوجية المحدثة النصية تدور في جملتها حول هذه المحاور، ويخلع من هذا التصور جدولة للأساليب الشعرية العربية تتجلى في أربعة تنويعات أسلوبية هي:

1 - الأسلوب الحسي 2 - الأسلوب الحيوي 3 - الأسلوب الدرامي 4 - الأسلوب الرؤيوي[19].

درس في النمط الأول أي الأسلوب الحسي شعر نزار قباني،

وفي الحيوي شر السياب، أما الأسلوب الدرامي فدرس ضمن محدداته شعر صلاح عبدالصبور، وكان شعر عبدالوهاب البياتي أنموذجاً لأسلوب الشعر الرؤيوي، ودرس شعراء آخرين منهم أدونيس، وسعدي يوسف، ومحمد عفيفي مطر تتراوح أساليبهم بين أكثر من منطقة أسلوبية أو نمط أسلوبي.

ومن الطبيعي أن لا تستوعب هذه الأساليب أو المناطق الأسلوبية تجارب الشعراء العرب المعاصرين جميعاً هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن إمكانية الجمع بين المهيمنات الأسلوبية لأكثر من أسلوب واردة وكثيرة الشيوع، مما يجعل الانتقال من منطقة أسلوبية إلى أخرى أمراً حتمياً، ولكن بما لا يجعل هذا التحديد الإجرائي - الأسلوبي للمستويات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر.. شكلياً فاقداً لدلالته الأسلوبية الواقعية، أو راسماً لهيكلية تقرب من حدود المعيار. إذ إن الدرجات الأسلوبية التي افترضها صلاح فضل بالاستناد إلى قوانين الشعرية الحديثة، تحضر في الأساليب الشعرية جميعاً، يتفاوت في نوع التمثل، أو درجة الهيمنة، فضلاً عن أن التحليل الأسلوبي يستند إلى الوصف المتلوّن بفضاء التجربة الخاصة، وعلاماتها الفارقة.

ومن اللافت للنظر، أن صلاح فضل، في تجربته هذه لم يكتف باستخدام تقنيات التحليل الأسلوبي أو البنائي المستندة بالدرجة الأولى إلى علوم اللسان والبلاغة، بل تجاوزها إلى السيمولوجيا التأويلية، واستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة، ولمقولة

الموقف المعاصرة بكل ما تنطوي عليه من عوامل تلتصق بالمؤلف والمتلقي، والبيئة والمجتمع، وتجاوز هذا كله إلى العوامل المدركة لأنماط القراءة والفهم بما يدخل في قلب نظرية النص ويستوعب جماليات التلقي.

ويبدو لي أن الدراسة محك تجريبي لتطبيق مقولات (علم النص) الحديثة التي تنبع من ضرورة ربط المعرفة التجريبية المستمدة من النصوص ذاتها بإطار نوعي يستوعبها ويرشد خطواتها.

وبعد، فما تقدم من مراجعة لجهدين نقديين عربيين أسلوبيين، لا يعني اقتصار النقد الأسلوبي العربي عليهما، فهناك العشرات من المحاولات العربية في هذا الإطار، فضلاً عن شيوع نمط الدراسة الأسلوبية في دراستنا الأكاديمية العربية في جامعاتنا المختلفة، مما يرسم تصوراً لفاعلية الممارسة النقدية الأسلوبية العربية وما تقدمه من استيعاب معمّق للظاهرة الأدبية الشعرية أو وصف فرادتها.

ومن الطبيعي إن ما يغذي الشجرة الأسلوبية العربية بنسغها الحي هو ارتكازها إلي الجذور المعرفية العربية في الحقول المتباينة ومزجها بمعطيات المعرفة الحديثة مما يقود الدراسة الأسلوبية إلي إضاءة أفضل للنص، تنأى عن التحمل والتقويل، وتنبع من صميم التجربة العربية، وتقتنص أشكالها وترسم على نحو جاد سيمياء الشعرية العربية وأوجهها العلامية الذاتية.

الإحالات

1) ينظر: المرايا المحدبة، د. عبدالعزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1998، ص 237، والأسلوبية والأسلوب، د. عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982، ص 23 وما بعدها.

2) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ت محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب 1986، ص 15.

3) ينظر: الشعرية، تزفيتان تودوروف، ت شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ص 23.

4) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، ص 53.

5) ينظر: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، د. عبدالسلام المسدي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1984.

6) ينظر: في الشعرية، د. كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987.

7) ينظر: شفرات النص، د. صلاح فضل، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، 1990.

8) ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت 1995.

9) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجان 1996، 349.

10) نفسه.

11) ينظر: لسانيات النص، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1991.

12) الأسلوبية والأسلوب، ص 123.

13) نفسه.

14) ينظر: قراءات، د. عبدالسلام المسدي، ص 6.

15) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، ص 96.

16) ينظر: في آليات النقد الأدبي، د. د. عبدالسلام المسدي، دار الجنوب للنشر، تونس 1994، ص 56 وما بعدها.

17) ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 7.

18) نفسه، ص 21.

19) نفسه، ص 35 وما بعدها.

* * *

مَاهِيَـــة الشِّـــعْر

عبدالله حمادي

ماذا أقول عن الشعر أهُوَ سحرٌ إيحائي
يحتوي الشيء وضدَّه أم هو
حساسية جمالية مُغايرة للمألوف
ومُرادفة للخلق على غير مِنْوال
سابقٍ ؟ إنه في أبهى تجلياته الكلا
المُصَفَّى المتألق، وهو خرْقٌ للعادة ومُحاولة مُستمرة لهدم الاحتذاء
وقد جرى العمل في ممارسته من قِبَل الشعراء مَجْرى قلْب العَصا
حيَّة. إنه تشكيل جديد للسكون بواسطة الكلمات.

فالشعر ليس التعبير الأمين في عالم غير عادي بقدر ما هو تعبير غير عادي عن عالم عادي وخطاب بمثابة وصل ممتد خالٍ من أدوات الفصل. وهو ليس اللغة الجميلة التي كثيراً ما يخطئ النقاد في نسبتها للشعر، فلغة الشعر لغة من نوع خاص، يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر ؛ لأنَّ الشعر - إن جاز لنا التصور والتقدير - ذو طبيعة مَلَكية فإمَّا أن يكون وحده صاحب السيادة وإلاَّ فإنه يتنازل عنها ببساطة لذا فالوقوف في حضرة الشعر يستوجب الطهارة من الدَّنس والتخلُّص من الذُّنوب والجريمة.

إنه لا يقبل الخوض في المعمعة ووظيفته أنه لا يسرد ولا يصف ولا يُعلِّم ولا يتضمن حقائق ثابتة. إنه ينطق بلسان حال العالم دون أن يذكر حالاً من أحواله المجرَّدة، أو وجهاً من وجوهه.

يُقرأ إذا قرئ لذاته، ويوافر مُتعة جمالية خالصة وخاصة به. إن الشعر لا يتكلم عن العالم بقدر ما يتكلم بلسان العالم وليس من مهامه تفسير العالم وتوضيحه لك؛ بَلِ المنتظر منه هو صَوْغُ تجربة مع العالم تعتمد صلة حميمية بمكوناته تسبق كل فكرة عنه؛ لأن وظيفته الجوهرية هي الإيحاء وليس المطابقة.. إنه السُمُوُّ بتعبيريَّة الأشياء والسعي إلى إحداث عملية تشويش مقصودة في قاموس اللغة حين تُسند صفات لأشياء غير معهودة تربك القرائن بين المسند والمسند إليه، وكذلك إسناد وظائف للألفاظ تعجز معانيها عن أدائها وهو ما أوْمأ إليه قديماً الشاعر المُتَألهُ النِفَّري في قولته المأثورة: «إذا اتسعت الفكرة ضاقت العبارة» فقانون اللغة الشعرية يقوم أساساً على التجربة الباطنية أكثر من الظاهرية. من هناك تظل لا معقولية القصيدة في الشعر الحقيقي أساسية لكنها ليست مجانية ولا ضبابية.

إنه الثمن الذي ينبغي دفعه مقابل وُضوح طبيعة مغايرة. والشاعر في كل ذلك تراه ينقاد في لغته ليقين الحس الذي يلزمه كما يلزم اليقين التجريبي؛ لأنه بصدد الخوض في بحر شعري يُقال له بكل بساطة الاستعارة المُوسَّعَة المفتوحة على مصراعيْ الوجود بشقيه الثابت والمتغير، فتتحول الكلمة الشعرية فيه إلى موت وانبعاث في آن واحد وإلى هدم وبناء متواصل النزاع.

إنَّ الشعر الحقيقي هو ذلك الأثر الجمالي الذي يصدر عن كُنْه الأشياء وليس عن حيز الكلمات، وأجود الشعر وأعلقه بالنفس هو الذي يحافظ فيه الشاعر على توافُق وتناغُم بين

الصوتي والدلالي؛ لأن الخطاب الشعري الحداثي يسعى إلى استشراف المستقبل، وعلى هذا الأساس رُفِع الشعر في الفلسفة الظواهرية مثلاً إلى مرتبة أضحى فيها منافساً لما هو مقدس، أوَلَيس الشعر الحداثي تنظيراً أو ممارسة بعثاً للحياة في أبهى صورها، وخيطاً رقيقاً يعض عليه الإنسان بالنواجذ في عالم أجهز على كل القيم النبيلة بواسطة آلة تِقَنِيَةٍ جهنمية تَبُثُّ الرعب والدمار في كل أصقاع العالم حيث تكَون الأنا الحداثية الشاعرة هنا هي تلك التي تعيش العصر الصناعي دون أن تُذْعِن إلى محتواه، وتمارس اختيارها الجمالي دون أن يترك فيها أثراً. إنه وجه من وجوه المعاناة التي تتمرد بها على نحوٍ يجعل من إبداعاتها نتاج عمليات لا واعية، وممارسة لحس نقدي في الوقت ذاته... وما تتبع بُؤر الشعر المضيئة في عالمنا اليوم سوى احتماء بالكلمة؛ هذه الكلمة الشعرية الجميلة المثابرة التي تحولت بمثابة الملاذ الرحيم من هول هذه القيامة التِّقنية المدمرة لذواتنا.

إنَّ النمط الشعري الحداثي في هذا الخضم هو برزخ تتوحّد فيه الكائنات وتمّحي في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات لهذا تهوي أمام أنظارنا حصون التقليد في الشعر والثقافة والسياسة ويسقط الأصل وتتسع آفاق المغامرة، وما هذه الأفعال الصدامية سوى علامة من علامات اليقظة وأسلوب مخصوص من أساليب استعادة الإنسان الذي مات في الإنسان الذي يسعى. ولقد ترتب على هذا التوجه المغاير انشغالات جديدة أكثر عمقاً وفعالية إذ أصبح من اللازم أن يُجْرِي الشاعر خصوصاً والمبدع

عموماً حواراً بين تاريخه بشقيه: القومي والإنساني. وفي العودة إلى بدايات هذا الحوار يفاجأ المبدع والمتلقي على حد سواء بغورْ التصدعات واتساع الشروخ، وهذا كله يفسر لنا كيف تمت عملية تحرير الشعر اليوم فظهر بمظهر الانقلابي المسكون بالحساسية الجمالية المغايرة، والمحمول بغريزة مبدأ رفض وهدم الاحتذاء مهما علت قدرته، ومن ثَم كان مآل الحداثة الشعرية المعاصرة هو البحث والتجريب المستمرين من أجل خلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة. لأن الحداثة الإبداعية تنطوي على قلق دائم لا يعفو عليه الزمان وعلى نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة. إنها تنطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بالإجابة عنه مهما حَبُلَتْ بالتجارب والمعرفة، ومعنى ذلك أن الحداثة الإبداعية لا يمكن أن تنتهي ولا يمكن أن يتجاوزها الزمن فهي لا قيمة تاريخية لها وفي الوقت ذاته مرتبطة بالتاريخ ومقتحمة لحدوده. والحداثة الإبداعية ليست معادية للتراث كما يخطئ البعض فمن خصوصياتها تمثل التراث وليس اجتراره؛ وتتمثل على وجه الخصوص كل ما هو دائم الإضاءة فيه... إنها لا تلغي التراث؛ لأنها تساؤل مستمر الوَهَجِ عن الواقع ودَحْضٌ لهذا الواقع، بل قل إن ما يميز الحداثة الإبداعية كأساس جوهري هو حِدةُ الوعي المستمر بالتحول، وما يميزها عن المعاصرة مثلاً هو أن هذه الأخيرة تكتفي بمجرد الوجود في العصر دون اقتناص لدلالات الخرق التي ترتكبها الحداثة. فالمعاصرة سجينة الزمن الخارجي ومجرد وجود في الزمن المحدود ومعنى الشاعر معاصراً

أي إنه يعيش في زماننا، يعاصرنا، وقد تكون المعاصرة حِجَاباً كما يُقال، وقد تكون معاصرته لنا بوجوده الجسدي فقط أو بترديده لشعارات العصر السائدة أو محاكاة ما يَقَعُ فيه أو حتى الادعاء. لكن أن يختار هذا الشاعر موقفاً جذرياً في العصر، ومن العصر، فإنه يُقدم على إحداث حدث فيه، ومنه، وضده. فباختياره لمثل هذه المواقف ينسلخ عن المعاصرة وهو الأمر الذي اضطلع بالقيام به رُواد المستوى الثالث من الشعرية الذين جمعوا بين طرفيْ الدلالي والصوتي في إبداعاتهم والذين يمكن استعادة بعض اللفظ القرآني للتدليل على نُدرتهم كأن نقول: «من الشعراء من يجمع بين الدلالي والصوتي فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر وما بدلوا تبديلا...» هؤلاء هم الذين سلكوا في إبداعاتهم مسلك البحث الدؤوب عن كل ما ليس شائعاً ولا مطابقاً للمعيار العام. فجاءت نصوصهم الإبداعية بمثابة كِيان من الكلمات تتجاوز فيه مستويات التلَفُّظ بشكل متناسق ومغاير للمألوف، أو بتعبير آخر، بمثابة انزياحات مقصودة تستهدف المعيار المغاير؛ لأنها تعتمد التحدث للآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعاً. إنها لغة ممعنة في المجازية تبلغ أحياناً درجة من الشذوذ، وشذوذها - إن جاز لنا وصفها هكذا - هو الذي يُكسبها رَوْحَنة وأسلوباً من نوع خاص، ومثل هذه الصفة الجمالية، ليست صفة خاصة بالإبداع ذاته بقدر ما هي مُسند يضاف إليه من طرف الملاحظ أو المتلقي ساعة يقظة الشعور بالجمال في نفسه. هذه الحساسية الجمالية المغايرة للمألوف. تجعل

من اليسير إدراك الفرق بين نص إبداعي تقليدي وبين نص إبداعي حداثي. فالنص التقليدي غالباً ما يكون خالياً من الانزياح، لأن مطلب الجمال فيه يفرض المعيار كقيمة جمالية ومن هناك، ترى المبدع يعمد باستمرار إلى كَبْحِ جَسَارة اللغة وجعلها تدور في فَلَكِ المُواضَعَةِ التي توافَقِ الذوق العام عليها. ومن هنا تستبعد وجود جمالية في النص التقليدي وبالتالي خلوه من غريزة الشّعرية بالمفهوم الحداثي. هذه الشعرية التي استحالت إلى أداة اساسية في فكِّ جِماح جَسَارة اللغة، وبالتالي إخراجها من الزمن الخطِّي إلى فلك الزمن الدائري البعيد عن المواضعة الذي يُخَوِّلُ لها النهوض كجمالية جديدة التي كان على المبدعين الحداثيين أن يصارعوا عبر أجيال وحقب ليكتسبوا جوهره تدريجياً وذلك لارتباط هذه الظاهرة الشعرية الحداثية الوثيق بالوعي الذاتي لدى الفرد المبدع وموقفه من الكون والأشياء.

من هنا يمكن الحكم على الخطاب الإبداعي التقليدي كنص لم يتمكن، أو لم تسعفه الضرورة لإدراك ذاته، في حين يبقى النص الحداثي - سواء كان قديماً أو معاصراً - بمثابة تجلّيات الكلام دون ارتباطه بمعيَارية الأشياء أو مُواضعة اللغة . فالنص الحداثي تحول إلى رفض قاطع لمحاكاة الواقع ؛ لأن ذكر الكائن في التاريخ والوقائع ليست مما يتجانس مع الشعر، والمحاكاة في أقصى تجلياتها تبقى كما يعرفها ابن سينا هي تحريك النفس بإثارة التعجب.

فالشعر، الشعر، لا يمكن أن ينهض بالوظائف التي ينهض

بها العلم مثلاً أو الأخلاق إلا إذا كَف عن أن يكون شعراً. ذلك، أن الحقيقة المجردة ليست غرضاً من أغراض الشعر فأعذبه أكْذَبُه. وغرضه هو الشعر ذاته؛ من هنا عمد إلى خلق واقع بواسطة كلمات مسكونة بأصوات الآخرين وهي بالضرورة ترمز أو تومئ إلى خطاب مَحْمُول متعدد الدلالات، وإن شِئْت خطاباً صِيغ بلغة المُتشَابِه فيه قابلية التأويل ويرفض قابلية التفسير، ومبدأ الفهم فيه يبقى مرهوناً بتوافر المعنى القابل للإدراك من طرف المتلقي، أو بتوافر الاستعداد الفني والجمالي والثقافي الذي يؤهل المتلقي لاستنطاقه أو استجلائه، ومن هنا كان مصيباً ابن الرومي حين خاطب المتلقي قائلاً:

أولُ ما أسْألُ مِنْ حَاجَةٍ ثُم كَفَاني بالذي تَرتَئي
أنْ يُقْرأَ الشعْرُ إلى آخرِهِ في جودة الشعر وفي شاعره

وقد نتساءل، أو يتساءل البعض في آخر هذه الكلمة ما جدوى الشعر في عالم باتت تخترق أرجاءه الأقمار الصناعية وتتحكم في مصيره شبكات المعلوماتية؟! نقول لأنفسنا، وللمتسائلين عبر الزمَنِ ما قاله الشاعر الإسباني قُوسْتَافُو رَادُولْفُو بِيكِرْ:

لا تقُلْ إن القيثارةَ قد صَمَتَتْ
بعد أن جفت كُنوزَها، لأنها لم تعد تجِدُ
نغمةً تعزِفُها؟

قد لا يُوجد شُعراء، ولكن الشعرَ

سيُوجدُ دائماً.

مادامت مُوْجَات النور في....

تنبِض مُلتهبة،

ومادامتِ الشمس تكسو الغيوم الممزقة

بالنار والذهب،

ومادامت الرياح تحمل في أحضانها

العُطورَ والأنغامَ،

ومادام يُوجد في العالَم ربيعٌ

فسيُوجَد الشعرُ.

ومَادَامَ العالَم يبحث دُون أن يتوصلَ

لاكتشَاف يَنَابيع الحياة،

ومادام يُوجد غَوْرٌ في البحر أو في السماء

ومادامتِ الإنسانيةُ تتقدمُ دوْماً

دُون أن تعرِفَ إلى أين تَسِير

ومادام يُوجد سِر الإنسانية

فسيُوجد الشعر،

ومادُمْنَا نَشْعرُ بأن أرواحَنا تَفرحُ
دون أنْ تضحَكَ شِفَاهنا،
ومادام الإنسانِ يَبكي دُون أن تستطيع الدموع
أن تسدِلَ الغُيوم على حدقتَي عَينيه،
ومادام القَلبُ والعقْلُ
مُستمرِيْن في الصراعِ،
ومادام يُوجد أمَلٌ وذكرياتٌ
فسيُوجد الشعرُ،
ومادامتْ تُوجد عيونٌ
تَعكِسُ العُيونَ التي تَنظرُ إليها،
ومادامتِ الشفاهُ تُجِيب بِتَأوهٍ
على الشفاهِ التي تَتَأوهُ،
ومادامُ بإمكانِ رُوحيْنِ أن تَشْعُرَا
بأنهمَا انْدَمَجَتَا في ....
ومادامتْ تُوجَدُ على الأرضِ امْرَأَةٌ جَميلةٌ
فسيُوجدُ الشعرُ.

* * *

المفاهيم الشعرية
في
النقد العربي الحديث

الشيخ بوقرية

تُعدُّ قضية المفاهيم من أهم قضايا الفكر الإنساني، شغلت العلماء منذ وقت مبكر ؛ لما لها من دور فعال في بناء النَّظريات، وضَبْطِ المناهج وتسهيل التَّعامل بين المهتمِّين بشتّى العلوم الاجتماعية والإنسانية، والتَّجريبية.

والذي لا شكَّ فيه أنَّ صياغة أيّ مفهوم تخضع لثوابت معرفية مُطلقة، ولنواميس لغوية عامة. «فأمَّا الثَّوابت المعرفية فتتّصل بطبيعة العلاقة المعقودة بين كلّ علم من العلوم ومنظومته الإصطلاحية، وأما النَّواميس اللُّغوية ؛ فتقتضي تحديد نوعية اللُّغة التي تَتَحَدَّث عن قضية المصطلح ضمن دائرتها، وما تَخْتَصّ به من فروق تنعكس على آليات الألفاظ ضمنها[1]؛ لأنه على الرّغم من وجود قواسم مشتركة تحكم قضية توليد الألفاظ الدالة على المفاهيم في اللّسان البشري الواحد ؛ فإنَّ لِكُلٍّ علم خصوصيات تميزه من علم آخر. من هنا يسعى المُهتمُّون بقضية المفاهيم في كُلٍّ المعارف إلى الكَشْفِ المفهومي «الَّذِي يقيم للمعرفة النَّوعية سياجها المنطقي، بحيث يغدو الجهاز المُصطلحي لكلّ ضَرْبٍ من العلوم صورة مُطابقة لبنية قياساته متى اضطرب نسقها»[2] أو اختلَّ النِّظَامُ الَّذِي يحكمها.

وَيَتَجَلّى اهتمام الباحثين بقضية المفاهيم في الإصدارات الجامعية المختلفة، وفي الموسوعات والمعاجم المتخصّصة، وفي الكُتُبِ المترجمة، وفي الأبحاث النَّقدية المتخصّصة، وتَسْعَى هذه الإصدارات المختلفة إلى عَقْدِ لِحَامٍ بين العلوم والمفاهيم ؛ وهذا اللِّحَام يشبه إلى حدّ كبير التَّمَاهِي الذي يقوم على الدَّال والمدْلُولِ في المسلمات اللُّغوية الأولى؛ ذلك أنَّ كُلّ حديث عن فَصْلِ الدَّالِ عن مدلوله، هو فَصْلٌ لا يقرّه المنطق، ولا يستسيغه الظن إلا بوصفه إجْرَاءً منهجياً لا غير. فهو - كما يرى الدكتور عبدالسَّلام المسدي - يشبه مضمون أي علْم من العلوم ومنظومته الاصطلاحية. «ومُصطلحات العلوم هي المرآة الكاشفية لأبنيتها المجرَّدة، ومن خُيِّل له أن يتقفَّى أثر المعرفة دون تمثُّل متصوراتها الفعَّالة من خلال أدواتها الدَّالة ؛ فإنَّما شأنه شأن من ظنَّ أنَّ الكُلَّ يتألَّف بالقَفْز على الأجزاء أو أن للأجزاء كياناً منقَطِعاً عن كيان المجموع (...) »[3].

ويَتَحَقَّقُ التواصل العلمي بين الباحثين بالمفاهيم ؛ لأنها - كما يقول أحد الباحثين - جوْهر اللغة العادية، ولبّ اللغة العلمية الاصطناعية[4]. فالمفاهيم هي مفاتيح العلوم، لكنها في حاجةٍ ماسَّةٍ إلى نسقٍ يضبطها ويكشف عن معانيها ؛ لأنها هي التي تجعل الإنسان يميّز بين الأشياء، ويربط الصِّلات مع غيره من بني جنْسِه.

مِنْ هنا نشأت التعريفات والتحديدات التي ارتبطت بالمنطق

ومكوِّناته ؛ فقد اختلف المناطِقة في تحديد عدد من المكونات، ومرد هذا الاختلاف - حسب الدكتور محمد مفتاح - يعود إلى أسبابٍ كثيرة منها «الأنطولوجية والإبستمولوجية والميتافيزيقية (...)»[5].

بَيْدَ أن هذا الاختلاف دفَع المناطقة إلى الاتفاق على أنهم لا يستطيعون تحديد المفاهيم تحديداً جامِعاً مانعاً، ولكنهم يستطيعون ضبط التحديد الذي يقوم على العلاقات والوظائف، وهذا النوع من التحديد يعْرَف بالتحديدات الاسمية أو التشييدية؛ وهذا التحديد لا يستند إلى الجنس والفصل، وإنما ينطلق من طبيعة الشيء الذي يراد تحديده، وكذلك إلي الذات المحددة التي «تستَبطن ذلك الشيء، وتتأمله وتنفعل معه، ثم تصوغ استبطاناتها وتأمُّلاتها وانفعالاتها وتجاربها في محمولات. وقد تبدع الذات المحدِّدة المحدود إبداعاً ؛ وهي - حينئذ في الحالةِ الأُولى تقوم بتشييد معتدل، وأما في الحالة الثانية ؛ فإنها تبدع تحديداتها بتحكم الالتزام الأنطولوجي - إذن - في طبيعة التحديد ونوعه»[6].

وَلعَلَّ خير مثال على ذلك، المعاجم التي تختص بالصناعة النظرية فإنها تركز على نوعين من المفاهيم، يختص النوع الأول بالمفاهيم غير المحددة، وهي مفاهيم أولية. أما النوع الثاني، فيختص بالمفاهيم المحدَّدة، أو المفاهيم المتغيِّرة حسب علاقاتها ووظائفها.

وَإذَا أراد المتلقي أن يُلِم بتحديدات المفاهيم، يجب عليه الاطلاع على الإصدارات المختلفة كالمعاجم العامة، والموسوعات المتخصصة، والكتب النظرية والتطبيقية؛ ذلك أن المفاهيم هي التي تحقق التواصل بينه وبين المبدعين والنقاد، كما أن المفاهيم هي التي تكشف للقارىء استراتيجيات الباحثين وأهدافهم، وغاياتهم(7). وهذا معناه أن هذه الإصدارات هي التي تؤسِّس التحديد الطبيعي للمفاهيم قصد تبسيطها للقراء.

وإذَا ما حاولنا اجتياز العقبة الأولى الخاصة بالتعريف بالمفاهيم، ومصادرها ؛ فحري بنا أن نتوقف أمام إشكالية المفاهيم في النقد العربي الحديث والمعاصر من خلال مفهومي: الخِطاب، والنَّص.

يرى الدكتور عبدالنبي أصطيف أن المهتمين بالنقد العربي الحديث سئموا فوضى المصطلح التي تسود هذا النقد ؛ ذلك أن هذه الفوضى التي قادت المعنيين بهذا النقد «وبدرجات متفاوتة إلى حيرة مربكة، تشمل التفكير، والتعبير والفهم، والتواصل، والتحاور والتناظر. وماذا يبقى من جوهر النقد الأدبي، إن تعرَّضت جوانبه المختلفة هذه لهذا الاضطراب المقلْقِل ؟»(8).

ومرد الخلاف في المفاهيم يعود بالدرجة الأولى إلى حركة الترجمة التي سادت في العالم العربي ؛ فقد ساعدت الترجمة على انتشار كثير من المفاهيم والمصطلحات المستمدة من مواريث الغرب، وخاصة رواد المناهج الحداثية، من أمثال: رولان بارث،

وكريماس، وتودوروف، وقولدمان، وبروب، وسواهم، غير أن العائق الذي واجه حركة الترجمة في العالم العربي هو قضية (المفاهيم)، وما أثارته هذه القضية من خلطٍ وفوضى ؛ الأمر الذي جعل النقاد العرب لا يحققون أدنى حدٍ من الاتفاق على توحيد هذه المفاهيم ؛ فهم أولاً غير متفقين على تحديد هذه المصطلحات أو المفاهيم تحديداً علمياً ودلالياً ؛ وهم - ثانياً - لا يمتلكون نظريات تؤسس لظهور هذه المفاهيم ؛ لأنهم - حسب أحد الباحثين - على معرفة محدودة «بالنظم الأدبية والنقدية والفكرية التي نبعت منها هذه الوحدات [المفاهيم] والتي حمت دلالاتها، وضبطت علائقها فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين النظم من جهة أخرى»[9].

والحقيقة أن المتفحص لمادة الإنشاء النقدي العربي الحديث والمعاصر، يجد أن كل ناقد يستخدم مفاهيم خاصة به، ذلك أن معظم الدراسات النقدية الحديثة تشهد تضارباً واضحاً في ضبط المفاهيم واستخدامها، ويكفي - دليلاً على ذلك - أن نتصفح بعض الدراسات الحداثية لنتأكد من الاختلاف الموجود بين الباحثين في تحديد المفاهيم وضبطها وتوظيفها ؛ فمفهوم (Deconstruction) باللغة الفرنسية يترجمه الدكتور عبدالله محمد الغذامي (بالتشريح)[10]، ويترجمه الدكتور ميحان الرويلي (بالتقويض)، ويترجمه الدكتور معجب الزهراني (بالتفكيك)[11].

وقد دفع هذا الاختلاف في المفاهيم بين الباحثين العرب، الدكتور عبدالنبي أصطيف إلى الحديث عن أزمة المصطلح في الثقافة العربية الحديثة[12]، علل فيه هذا الاختلاف في استعمال المفاهيم المستلهمة من الغرب إلى غياب التأسيس النظري للمفهوم الذي يبلغ أحياناً درجة عابثة لا يكاد المرء يتصورها. فمفهوم (Linguistique) باللغة الفرنسية له ثلاثة وعشرون مقابلاً في اللغة العربية - حسب الدكتور عبدالسلام المسدي[13] - منها على سبيل المثال لا الحصر: اللانغويستيك، وفقه اللغة، وعلم اللغة الحديث، واللسانيات، والألسنيات، والألسنية، وعلم الألسن، وسواها.

وقد علل الدكتور عبدالملك مرتاض هذا الاضطراب في ترجمة مفهوم (لسانيات) إلى عدم الاتفاق في النسبة ؛ فمنهم من ينسبه إلى (الألسن)؛ فيقول: (الألسنية)، ولا تجوز النسبة إلى الجمع إلا بشروط، ومنهم من ينسبه إلى (اللسان)؛ فيقول (اللسانيات)، والحال أن اللسان هو غير اللسانيات[14].

كذلك الشأن بالنسبة إلى مفهوم (Sémiologie) باللغة الفرنسية ؛ فكثيراً ما يختلف النقاد العرب المعاصرون في استعمال هذا المصطلح ؛ فمنهم من يستخدم مقابلات السيمياء، والسيميائية، والسيميائيات، وعلم العلامات، وعلم العلامة، وسواها.

وقد ناقش الدكتور عبدالسلام المسدي اختلاف النقاد العرب

في مفهوم (Sémiologie) في كتابه: (المصطلح النقدي)[15]. أما الدكتور عبدالملك مرتاض، فقد رأى أن اختلاف النقاد العرب المعاصرين في استعمال مصطلح (السيميائية مقابلاً لـ Sémiologie)، يعود إلى أن هذا اللفظ كان طويلاً إلى درجة أنه «لا يوجد من أصله إلا ثلاثة أمثلة في اللغة العربية هي: السيمياء، والكيمياء، والجريباء؛ فإنهم يضطرون إلى ارتكاب المحظور فيه (...) إن هذا اللفظ حين ننسب إليه - أو نضيف على حد مصطلح سيبويه - يزداد ثِقلاً بحيث تتقطّع به حبال الحنجرة، مما يضطر كثيراً من الناطقين به إلى نطق ميمه ساكناً؛ فيرتكب ما هو محظور في اللغة العربية»[16]، ومن هنا - يضيف الدكتور عبدالملك مرتاض - أن ننسب من الوجهة الاستعمالية - إلى (السيمة) - وهي ليست السمة - وكذلك إلى (السومة، والسيما، والسيماء، والسيمياء)، على أن تكون النسبة إلى أقرب هذه الألفاظ في الاستعمال الذي شاع في نهاية هذا القرن، واعتاد عليه النقاد العرب، وهو مصطلح (السيميائية)، علي أن تكون النسبة النحوية الصحيحة إلى مصطلح (السيميائية) - حسب الدكتور عبدالملك مرتاض - (السيمياءوية)، وعلى الباحثين الجامعيين أن يتمرّسوا على نطق المصطلحات الطويلة، فلا حجة لهم في الخطأ بين اسم العلم (السيميائية)، وبين النسبة إلى العلم، أو الصفة، كقولنا - مثلاً - (النظرية السيميائية)[17]. ولربما تبدو المسألة لبعض الباحثين

الجامعيين هي: «مسألة اختيار مفردة لا غير، ولكن الحقيقة هي أن اختيار كلمة ما؛ للدلالة على مصطلح نقدي معين يعني بالضرورة اختيار مجموعة من المشتقات المتصلة بها للإشارة إلى اسم الفاعل، واسم المفعول، وإلى الصفة تحيل على من يقوم بالفعل، وإلى الصفة تحيل على ما يتصف به، وإلي المصدر الصناعي للإشارة إلى النزعة المنسوبة إليه، وإلى الفعل، وهكذا (...)»[18].

ومن الباحثين الذين كتبوا في أزمة المصطلحات العربية الحديثة، الدكتور حمادي صمود الذي كتب بحثاً خاصاً بالمصطلح النقدي، عنونه (معجم لمصطلحات النقد الحديث)[19]. فقد حاول الدكتور حمادي صمود تقويض أزمة المفاهيم في النقد العربي الحديث من خلال مدارسته للأعمال النظرية، والأعمال التطبيقية، والكتب المترجمة، يقول: «ليس ما نقدمه معجماً بكل ما في الكلمة من إحاطة وشمول، هو فقط ثبت بأهم المصطلحات التي استرعت انتباهنا من مظانها الأجنبية، وفي استعمالاتها العربية المختلفة»[20]، بيد أن هذه المحاولة التي قام بها حمادي صمود تبقى متواضعة محكومة بالفترة الزمنية التي كتبت فيها، أي سنة 1977م،كما تعد هذه المحاولة قريبة إلى النقد البنيوي الذي شاع في هذه الفترة. وبعبارة أخرى أن حمادي صمود اعتمد في بحثه على مصادر النقد الفرنسي ونصوصه، وخاصة نصوص الشكلانيين الروس التي ترجمها (تزفيطان تودوروف) (T. Todorov) في الستينات إلى القاريء الفرنسي[21]. ويرى

الدكتور عبدالنبي أصطيف أن بحث حمادي صمود يعد إرهاصاً في مجال المعاجم الخاصة با لمصطلح ؛ فعلى الرغم «من ريادته في الاهتمام بالنقد البنيوي ومصطلحه، جهد متواضع»[22].

أما الدكتو سعيد علُّوش ؛ فقد عرض لمدارسة المصطلحات العربية المعاصرة ؛ فقد قرر في مقدمة معجمه أنه يسعى إلى وضع معجم ينهل من المعاجم الإنجليزية والفرنسية الحديثة والمعاصرة، ليكون معجمه خاصاً بالمصطلح الذي يعبر عن ممارسة أدبية لم تترسخ - حسب رأيه - في حقلنا المعرفي بعد[23]. ويناقش الدكتور سعيد علوش عمل حمادي صمود، وكذلك معجم مجدي وهبة في مقدمة معجمه؛ فيذكر الأخطاء التي وقع فيها كل من صمود، ووهبة، ووعد بتجاوزها، إلا أنه وقع في الأخطاء التي وقع فيها صمود ووهبة، فقد علّل الدكتور سعيد علوش غموض المصطلح عنده بأنه اقتنع بمؤشرية المفهوم، أو المصطلح لا بنهائيته ؛ لذا لم يشأ إثقال المفهوم بالشروح والأمثلة التوضيحية، كما يضيف سعيد علوش أن هناك ضرورات تقنية جعلته يكتفي بإيراد المصطلح دونما شرح أو توضيح[25].

بيد أن المتمعِّن في معجم سعيد علوش، يجد أن هذا المعجم الذي بدأ واعداً في مقدمته لم يف بالغرض المنشود، بل تحول حسب الدكتور عبدالنبي أصطيف إلى «مجرد سرد لجملة من المصطلحات مرتبة هجائياً، ومقدمة بلغة برقية تكاد تستعصي حتى على القارىء الخبير بهذه المصطلحات. وهو مسرد قائم على

اجتهادات غير متأنية، تنطلق من نقطة الصفر ؛ فمصطلح النقد العربي الحديث - على سبيل المثال - لم يعد يستخدم الأوتوبيوغرافيا، والبيوغرافيا، وإنما السيرة الذاتية، والسيرة »[26].

أما الناقد السوري خلدون الشمعة ؛ فقد تحدث عن أزمة المفاهيم في النقد العربي الحديث، ورأى أن من عوامل العطالة في حساسية الناقد العربي الحديث، أو المعاصر، سيطرة المفهوم الخاطىء، أو فقدان المصطلح المتبلور الذي يؤدي دلالته انطلاقاً من عملية التبصر والتمحيص[27]، ويضيف خلدون الشمعة أن «حركة التوليد اللغوي التي يحتاجها النقد والثقافة المعاصرة يجب أن تدفع الناقد إلى سبر الظاهرة الأدبية سبراً دقيقاً يدفع بالنقد إلى تحقيق المزيد من عمليته، وأن يمارس عن طريق السيطرة على أدواته المنهجية قدراً أعظم من الحرية »[28].

يحاول خلدون الشمعة إرجاع أزمة المفاهيم في النقد العربي الحديث والمعاصر إلى الأثر الأدبي بوصفه ظاهرة تقييمية، ومن ثم يبقى الإشكال قائماً، ما لم يستمد الناقد منهج المدارسة، وأدوات القراءة من العمل الأدبي نفسه.

ولما كان النقد في معظمه مجموعة مفاهيم ومصطلحات « ينطوي كل منها على محتوى معين، وتضمُّنات محددة »[29]، ودلالات اصطلح عليها من جانب الباحثين المهتمين بهذا الحقل المعرفي، والعاملين فيه انطلاقاً من محدّدات (DesDeterminants)

معينة، ينتبه لها الناقد عند توظيف أي مفهوم نقدي، أو مدارسة دلالاته ؛ فإننا سنركز على مفهومي الخطاب، والنص، لارتباطهما بجملة من المحدّدات قصد الكشف عن الشبكة المعقدة التي تؤدي إلى توظيفهما في نقدنا العربي الحديث والمعاصر.

أولاً : مفهوم الخِطَاب :

يطرح مفهوم (الخطاب) عدة إشكالات في الإنشاء النقدي الحديث والمعاصر ؛ وتعود هذه الإشكالات النقدية التي صاحبت هذا المفهوم، إلى اضطراب المنظومة الاصطلاحية من جهة، وإلى تطور النظرية وأدواتها الإجرائية من جهة أخرى.

يقابل مصطلح الخطاب مصطلحي (Discourse) باللغة الإنجليزية، و(Discours) باللغة الفرنسية. ومصطلح الخطاب ليس جديداً تماماً، بل إن ترجمته العربية بـ: (الخطاب) هي الجديدة، ذلك أن كثيراً من النقاد والباحثين الجامعيين يصرون على استخدام مصطلح (الخطاب) عديلاً لمصطلح (Discours) و(Discourse)، وتصر مجموعة أخرى من النقاد على استعمال مقابلات أخرى مغايرة مثل الحديث والإنشاء، والنص، والمتن، والأطروحة وسواها.

وقد أدى اختلاف النقاد في ترجمة مصطلح الخطاب إلى اضطراب حدوده، وعدم اتفاق العاملين في ميدان النقد الأدبي

على توحيده، وتحديد أدنى حد من الاستقرار في المنظومة المصطلحية.

ولو عدنا إلى بعض المعاجم اللغوية[30]، وجدناها تتفق على بعض الدلالات المقاربة التي تعتبر الخطاب (كلاماً) أو (رسالة)[31]، أما المعاجم الغربية المتخصصة ؛ فتقدم مجموعة من المقابلات والتحديدات المتنوعة، منها كلام، أو محاضرة تلقى على مستمعين، كما تزاوج بين النص والكلام، من جهة، والخطاب واللغة من جهة أخرى، كما تقابل بينهما أحياناً أخرى[32].

وقد لاحظنا أن المعاجم العربية قد اقتصرت في تحديدها للمصطلح على التقاط جزء من المقابلات التي أوردتها المعاجم الغربية، وشحنتها بدلالة جديدة هي الأخرى في حاجة إلى تحديد ؛ فقد قدم مجدي وهبة وكامل المهندس عديلاً لمصطلح (الخطاب) غير دقيق هو «الأطروحة»[33]، أما معجم مصطلحات علم اللغة الحديث ؛ فقد استخدم مصطلح «تحليل النص» مقابلاً لمصطلح (Analysedu Discours)؛ وهي ترجمة غير دقيقة ؛ إذ كان من الأجدر استخدام مصطلح (تحليل الخطاب)؛ لأن النص له مقابل باللغة الأجنبية هو (Texte) بالفرنسية أو (Text) باللغة الإنجليزية.

وقد أدى هذا الاختلاف في تحديد مصطلح الخطاب إلى تذبذب حدوده وعدم الاتفاق على ضبطه ؛ فقد نشأ تحليل الخطاب

- حسب الدكتور محمد مفتاح - نصاً وخطاباً في حضن لسانيات الجملة؛ إذا لم تراع في الجملة سوى صحة التركيب، واتساق المعنى بغض النظر عن انسجام المعنى مع سياقه[34]. من هنا ميز ريمون طحان بين المفردة والجملة والنص من جهة، وبين الخطاب من جهة أخرى، يقول: «الكلام [يعني الخطاب] هو ما تركّب من مجموعة متناسقة من المفردات لها معنى مفيد، والجملة هي الصورة اللفظية الصغرى، أو الوحدة الكتابية الدنيا للقول أو للكلام الموضوع للفهم والإفهام؛ وهي تبين أن صورة ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهن المتكلم الذي سعى في نقلها، حسب قواعد معينة، *وأساليب شائعة إلى ذهن السامع*، ولا يكون *الكلام* تاماً (...) والجملة مفيدة، إلا إذا روعيت فيها شروط خاصة، منها ما تعود إلى المنطق، ومنها ما تعود إلى متطلبات اللغة وقيودها (...)»[35].

ومن الواضح أن ريمون طحان ترجم الخطاب بالكلام، فاختلط عليه الأمر، فوقع في ثنائية الكلام/ اللغة (Parole / Langue) كما وضعها دو سوسير، كما تقيَّد ريمون طحان في شرحه لمصطلح (الكلام) بالفهم الموروث للكلام كما شاع في النحو العربي ؛ لذا ابتعد عن حدود مصطلح (الخطاب).

أما الدكتور عبدالسلام المسدي ؛ فقد ذكر أن الخطاب الأدبي كيان أفرزته علاقات متأزرة يتميز بها الخطاب الأدبي من الخطاب العادي، يقول: (...) بهذا الاعتبار عُرف الأثر الأدبي

بأنه صياغة مقصورة لذاتها، وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز من لغة الخطاب العادي بمُعطى جوهري: فبينما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة، نرى الخطاب الأدبي صوغ للغة عن وعي وإدراك ؛ إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات، إنما هي غاية تستوقفنا لذاتها. وبينما يكون الخطاب العادي شفافاً نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه في ذاته، نجد الخطاب الأدبي على عكسه ثخناً غير شفاف يستوقفنا هو نفسه قبل أن يمكننا من اختراقه. فالخطاب العادي منفذ بلوري لا يقوم حاجزاً أشعة البصر، بينما الخطاب الأدبي حاجز بلوري طُلي صوراً ونقوشاً، وألواناً تصد أشعة البصر عن اختراقه (...) »[36].

يستعير الدكتور عبدالسلام المسدي هنا تعريف تودوروف للخطاب المتأثر بكتابات الشكلانيين الروس[37] (Les Forma-listes) ؛ فقد حاول الشكلانيون الروس التشديد على البحث عن أشكال جديدة من الدراسة الأدبية ؛ فتحدثوا عن الإنشائية الهيكلية، ثم جاء تودوروف وضبط حدود هذه الإنشائية الهيكلية، كما تحدث عن (الكلام الأدبي) الذي به تنتصب نصوص الأدب نصوصاً، أو بالعبارة الاصطلاحية: (الأدبية)، وما يتفرع منها، مثل الشعرية وسواها. فالخطاب الأدبي - عند رواد هذه النظرية - أن يكون لغة تجعل من الحقيقة وسيلة تؤدي الوظيفة الرمزية الموكلة إليها. من هنا نجد الدكتور عبد السلام

المسدي ينطلق في تعريفه للخطاب الأدبي من مفهوم تودوروف للخطاب الأدبي.

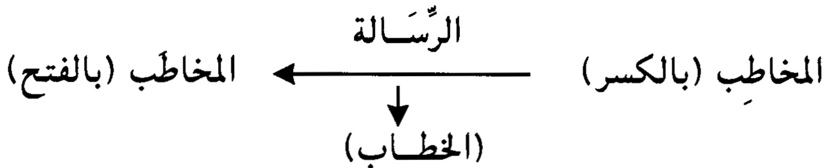
أما الدكتور محمد بنيس ؛ فقد استخدم مصطلح (المتن) عديلاً لمفهوم (الخطاب). يرى محمد بنيس أن مفهوم الخطاب يقابل مجموعة كبيرة من النصوص يسميها (متناً)، وهذه النصوص لا تخص شاعراً واحداً، وإنما تخص مجموعة من الشعراء، ثم يعتمد محمد بنيس مصطلح (المتن) أساساً للمدارسة والتحليل[38].

وهكذا نرى أن النقاد العرب قد ساروا في استخدامهم لمفهوم الخطاب باتجاهين مختلفين ؛ يؤكد أصحاب الاتجاه الأول على العناصر الشعرية المتحققة - فعلاً - في الخطاب، وهم - بذلك - يعدُّون (الخطاب) نصاً مغلقاً يستمد وجوده من نظامه الداخلي؛ فصدقه مستمد من ذاته، وليس من خارجه ؛ فاللغة تولّد اللغة، واللغة تحيل على اللغة على حد تعبير مكائيل ريفاتير[39]. كما يؤكد جاكبسون أن موضوع «علم الأدب ليس هو الأدب، إنما الأدبية (Litterarite)[40]، ويضيف جاكبسون أن الخطاب الأدبي هو: «خطاب تركّب في ذاته، ولذاته»[41]، ومن هنا حصر أصحاب هذا الاتجاه اهتمامهم في نطاق النص.

ويركز أصحاب الاتجاه الثاني على جانب الرسالة (Message) في الخطاب ؛ فالخطاب - حسب رأيهم - يمثل في الواقع رسالة هدفها تحقيق التواصل والإبلاغ بين المبدع والمتلقي.

غير أن الاتجاه الغالب في الدراسات النقدية الحديثة هو الاتجاه الأول الذي ينساق أصحابه وراء توكيد الوظيفة الشعرية للخطاب الأدبي مغفلين الوظائف الأخرى، الأمر الذي دفع الدكتور عبدالسلام المسدي إلى القول: «أوفق السبل إلى نظرية شمولية أن ننتبه إلى أن الظاهرة النقدية الأدبية تجسم تقاطع ثلاث ظواهر: حضور الإنسان - مؤلّفاً كان أو مستهلِكاً أو ناقِداً - وحضور الكلام، فحضور الفن»[42].

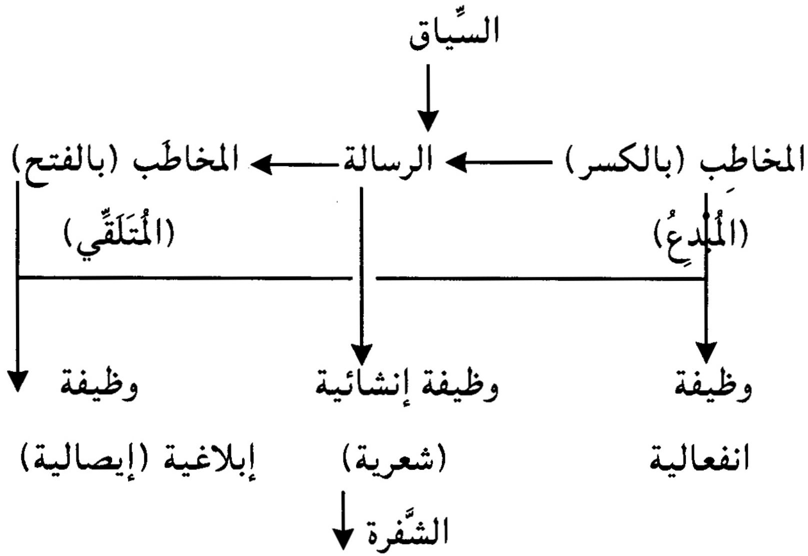
ومهما يكن الأمر، فإن الخطاب يقوم بين طرفين، أحدهما المبدع والثاني: المتلقي، وتمثل الخطاطة الآتية، عملية التخاطب:



فالخطاب هو شبكة سياقية معقدة تكشف عن أدبية النص وشعريته، وهو في الوقت نفسه رسالة يبثها المبدع (الناص) إلى المتلقي.

ولعل أحسن من طوَّر مفهوم الرسالة (Message) في الخطاب الأدبي هو جاكبسون (R. Jakobson) الذي وضع مخططاً يحدد عملية التواصل (Communication) التي تتحقق في الخطاب الأدبي عن طريق الرسالة (Message). يرى جاكبسون أن كل رسالة لغوية - سواء أكانت فنية أم غير فنية - لا تتحقق إلا

من خلال تحليل الوظائف الست التي تتحكم في عملية التخاطب[43]:



فكل خطاب - حسب جاكبسون - هو عبارة عن رسالة (Message) يبثها المبدع (المخاطب) إلى المتلقي (المخاطَب)، عن طريق قناة اتصال (Contacte) - سمعية أو بصرية - (كما هو الحال في نظرية الكتابة)، وتخضع هذه الرسالة لـ (شفرة) (Code) مشتركة بين المبدع والمتلقي؛ لأن المبدع هو الذي يركِّب الرسالة، والمتلقي هو الذي يفككها، أي يمارس عليها القراءة. ويضيف جاكبسون أن هذه الوظائف المؤلَّفة لعملية التخاطب، لها ما يقابلها من العناصر المؤلِّفة للخطاب الأدبي؛ وهي[44]:

السِّياق



(الوظيفة المرجعية)

المُخَاطِب (بالكسر) ←—— الرِّسَالَة ←—— المُخَاطَب (بالفتح)

(المُبدع) (وظيفة إنشائية) (وظيفة إبلاغية)

(وظيفة انفعالية) (شعرية) (إيصالية)



الشَّفْرَة

(وظيفة معجمية)

(وظيفة انتباهية)

وتهدف الوظيفة الانفعالية (أو التعبيرية) - حسب جاكبسون - إلى الكشف عن خبايا نفس المبدع، والتعبير عن عواطفه، وخلجات نفسه، ورغبته في التأثير في المتلقِّي. أما الوظيفة الإبلاغية (أو الإيصالية)؛ فتهدف إلى إفهام المتلقِّي مضمون الرسالة التي بثَّها المبدع ؛ وذلك عن طريق تفكيك مضمون الرسالة كيفا يتأثر بها. أما الوظيفة الإنشائية (الشِّعرية)؛ فتمثل جوهر الرسالة التي يحملها الخطاب الأدبي؛ لأنها الهدف المتوخَّى. أما الوظيفة المرجعية ؛ فتحيل الرسالة إلى شخص لتفكيك عناصرها وتوضّح الوظيفة المعجمية الشَّفْرة

المشتركة بين المبدع والمتلقي، وتسعى لضمان وجودها، بحيث تبقى مفهومة بين طرفي الخطاب. أما الوظيفة الانتباهية ؛ فتحافظ على الصلة، كيما تظل قائمة بين طرفي الخطاب أثناء عملية التخاطب.

وعلى الرغم من توضيح جاكبسون أهمية الوظائف الست، وحديثه عن علاقة هذه الوظائف بالوظيفة المحورية المهيمنة في الرسالة، فإن كثيراً من النقاد انساقوا وراء توكيد الوظيفة الإنشائية (الشعرية) للخطاب الأدبي، وانغمسوا في مدارسة النظام الداخلي للخطاب بوصفه بنية لسانية مغلقة، وقد أدّى اهتمام النقاد بالوظيفة الإنشائية إلى إهمال الوظائف الأخرى، على الرغم من أن جاكبسون أكد - في حديثه عن وظائف الخطاب الأدبي - أنَّ الوظيفة الإنشائية أو الشعرية ليست الوظيفة الوحيدة في الخطاب الأدبي، كما أن دراسة هذه الوظيفة يجب أن لا تتجاهل بقية الوظائف[45].

ثانياً: مفهوم النَّص :

لقد سئم المهتمون بالنقد الأدبي العربي الحديث، فوضى المفاهيم التي سادت مضامينه، وخير ما يمثّل هذه الآفات المنهجية، هو مفهوم النص ؛ ذلك أن من يطالع ما كُتِبَ حول مفهوم النص باللغة العربية تنتابه حيرة مربكة، ويهوله ما يجد من فوضى، وخلط واضطراب، ومن بين أسباب هذا الاضطراب في

تحديد مفهوم النص «غياب تصور نظري محدد المعالم، ومنهاجية مضبوطة الحدود والأبعاد والغايات ؛ مما يجعل الباحث العربي يلجأ إلى تشقيق الكلام، وإلى الأساليب البلاغية ؛ ليُخفي الخسارات العلمية المؤكدة»[46].

وإن من يُطالع بعض المعاجم الغربية المتخصصة، يجد أن لفظة (Texte)، مشتقة من اللفظة اللاتينية (Textus)[47]، وهي تعني في الثقافة اللاتينية: (النسيج)، إلا أن هذه اللفظة تطورت - دلالياً - وأصبحت تعني (نسيج النص)؛ لما يحمله النص من وحدات لغوية طبيعية متّسقة. وهذا معناه أن النص، وإن كان يقوم على المادة اللغوية ؛ فهو «شبكة من العلاقات، تمتاز مكوناته بالانسجام والتماسك والعضوية والتَّرابط والدينامية (...)»[48].

وإذا تصفَّحنا المعاجم العربية، نجد ابن منظور يقدّم عدة معان للنص تؤدِّي كلها معنى الظهور والبروز، وغاية الشيء ومنتهاه، إلا أن ابن منظور لم يتجاوز المعنى اللغوي للنص، ولم يعطنا المعنى الإصطلاحي للنص من خلال مدارسته مادة (ن - ص)، بل اكتفى بالقول إنَّ النص يحمل معنى إظهار ما خفي من خلال الانتقال من نقطة بداية ونقطة نهاية.

أما المعجم الوسيط ؛ فقد أثبت المعنى الإصطلاحي للنص ؛ فهو صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف، والنص أيضاً ما لا يحتمل إلا معنى واحداً، أو لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهاد مع النص[49].

يرى الدكتور محمد مفتاح أن أول المؤسسين لمفهوم النص في الثقافة العربية، هو الشافعي الذي عَرَّفَ النص في رسالته وقرّر أن النص هو «المُستَغْنَى فيه بالتَّنزيل عن التأويل»[50].

يظهر أن الشافعي ربط مفهوم النص بالتأويل ؛ وهذا أمر معروف لدى كثير من المفسرين، والمتصوّفة والمؤرخين[51].

نستنتج مما تقدم أن هناك اختلافاً واضحاً بين مفهوم النص في الثقافة اللاتينية، وبين مفهومه في الثقافة العربية الإسلامية؛ فالنص «في المجال الثقافي اللاتيني هو النسيج الذي تولّدت عنه مفاهيم عديدة بالتشبيهات والاستعارات»[52]. أما النص في الثقافة العربية الإسلامية ؛ فلا يعني النسيج، وإنما يعني الظهور والبروز، يُضاف إليه التأويل الذي يعني في الإنشاء النقدي العربي الحديث القراءة ؛ ذلك أن التأويل «هو الطريق المؤدية إلى معنى كلمة، أو ملفوظ، أو النص».

وقد ربط النقاد المحدثون - كما سبقت الإشارة إليه - بين مفهومي الخطاب، والنص ؛ فالنص - حسب الدكتور محمد مفتاح - هو عبارة عن وحدات لغوية منضدة متسقة، والخطاب عبارة عن وحدات لغوية منضدة متَّسقة منسجمة، وهذا معناه أن التنضيد هو القاسم المشترك بين النص والخطاب، لأنه يضمن انسجام العلاقة بين أجزاء النص والخطاب مثل: أدوات العَطْفِ، وغيرها من أدوات الربط[54]. ولتحديد مفهوم النص ومفهوم الخطاب يعتمد الدكتور محمد مفتاح المنهاجية الكرماسية

ومصادرها المختلفة، مستثمراً النتائج التي توصَّلت إليها النَّظرية الكرماسية في هذا المجال. كما تتبّع الدكتور مفتاح جهود النقاد العرب القدامى أمثال عبدالقاهر الجرجاني وابن البنَّاء المراكشي، وغيرهما، ثم انتقل - بعد ذلك - إلى تتبّع مفهوم النص عند غير العرب؛ لينتهي إلى جملة من التساؤلات عن ترجمة النص بكلمة (Texte) يقول محمد مفتاح: «لماذا لم تُترجم كلمة (Texte) بالكتابة، أو بالكلام، أو بالنظم لاشتراكها مع الأصل اللاتيني في التتابع والتماسك والتعالق والتنظيم والتقنين والشمولية، وإنما تُرجِمَتْ بـ (النصِّ) مع أن له معنى اصطلاحياً ضيِّقاً (...)»[55]. فالنص، وإن حمل معنى الظهور والبروز يحتاج إلى الكتابة؛ لأنها شرط ضروري من شروطه؛ ويضيف محمد مفتاح أن الذي ترجم لفظة (Texte) بالنصِّ انتبه إلى أهمية الكتابة والكلام في النص. وقد وفق الدكتور محمد مفتاح - إلي حد كبير - في تحديد مفهوم النص انطلاقاً من النظريات التي بدأت تعيد النظر في كثير من المفاهيم، من بينها مفهوما (الخطاب)، و(النص).

ومهما يكن من أمر، فإن المفاهيم لاتزال في حاجة ماسة إلى البحث والمدارسة قصد تحديدها، وتوحيدها، وهذا التوحيد لا يتأتى إلا باستيعاب موروث الآخر، واستيعاب هذه الشبكة المعقدة من المحددات (Les Determinants) المتنوِّعة لدلالات مفاهيم النقد العربي الحديث، ومصطلحاته، لأن أحد أسباب

تخبطنا في استخدام المفاهيم - حسب الدكتور عبدالنبي أصطيف - هو أننا أغفلنا هذه المحددات، وظننا أن «الأمر لا يعدو كونه نقل كلمة من لغة إلى لغة أخرى، ونسينا أن اللغة ثقافة وفكر، وليست مجرد وعاء نصُب فيه ما نريد من محتوى»[56].

الهوامش

1) الدكتور عبدالسلام المسدي: المصطلح النقدي، نشر مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع، تونس: 1994م: ص: 10.

2) الدكتور عبدالسلام المسدي: المرجع نفسه، ص: 12.

3) ينظر: الدكتور محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء: 1999: ص: 6.

4) الدكتور محمد مفتاح: المرجع نفسه، ص: 6 - 7.

5) الدكتور محمد مفتاح: نفسه، ص: 7.

6) ينظر: الدكتور محمد مفتاح: نفسه، ص: 11 - 12.

7) ينظر: الدكتور محمد مفتاح: نفسه، ص: 11 - 12.

8) الدكتور عبدالنبي أصطيف: المصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة (مشكلات الدلالة ومواجهتها)، نشر مجلة مجمع اللغة العربية، المجلد: 75، الجزء: 1، دمشق، ص: 188.

9) الدكتور عبدالنبي أصطيف: المرجع نفسه: 117.

10) اعتمد الأستاذ الدكتور عبدالله الغذامي مصطفلح (التشريح) في كتاباته، ونشر كتاباً بعنوان (تشريح النص (...)).

11) ذكر الدكتور عبدالنبي أصطيف أن كُتَّاب النص الجديد في المملكة العربية السعودية، وهم: الدكتور عبدالله محمد الغذامي، الدكتور ميجان الرويلي، والدكتور معجب الزهراني، استخدموا المفاهيم: (التشريحية، والتفويضية، والتفكيكية) في مقابل مفهوم (Deconstruction)؛ في المجلة التي يصدرونها، وهي مجلة (النص الجديد). (ينظر: الدكتور عبدالنبي أصطيف: المصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة، (مشكلات الدلالة ومواجهتها) ص: 149، إحالة: 10).

12) بحث قيّم يؤسِّس إشكالية المصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة، كتبه الدكتور عبدالنبي أصطيف، ونشره في مجلة اللغة العربية، المجلد 75، الجزء: 1 من ص: 111 - 152، 91 منشورات مجمع اللغة العربية دمشق/ سوريا: د.ت.

13) ينظر هذه المفاهيم في: الدكتور عبدالسلام المسدي: قاموس اللسانيات: مع مقدمة في علم مصطلح، نشر الدار العربية للكتاب، تونس/ ليبيا: 1984: ص: 72 وما بعدها.

14) ينظر: الدكتور عبدالملك مرتاض: نظرية المربع السيميائي لقريماس (ترجمة)، علامات في النقد، المجلد العاشر، الجزء 38، رمضان 1421هـ/ ديسمبر: 2000م: ص: 311، إحالة: 1، وينظر: كشف المصطلحات في ملحق كتاب: قراءة النص، نشر دار اليمامة، الرياض: المملكة العربية السعودية: 1977م ص: 348 - 349.

15) ينظر: الدكتور عبدالسلام المسدي: المصطلح النقدي: ص: 97 - 112.

16) الدكتور عبدالملك مرتاض: المرجع السابق: المجلد العاشر، الجزء 38، ص: 311، إحالة: 1 وقراءة النص الملحق: ص: 319 - 344.

17) ينظر: الدكتور عبدالملك مرتاض: المرجع نفسه: ص: 311، إحالة 1، وقراءة النص: الملحق: ص: 343.

18) ينظر: الدكتور عبدالنبي أصطيف: المرجع السابق، ص: 120.

19) هو: معجم لمصطلحات النقد الحديث (القسم الأول)، نشره حمادي صمود في حوليات الجامعة التونسية، العدد: 15، تونس: 1977م، من ص: 125 - 156.

20) حمادي صمود: المرجع نفسه، ص: 125.

21) ينظر: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، الطبعة الأولى، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ص: 15 وما بعدها.

22) الدكتور عبدالنبي أصطيف: المرجع السابق: ص: 129.

23) ينظر: الدكتور سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (عرض وتقديم وترجمة) - الطبعة الأولى، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب: 1984م، ص: 9 وما بعدها.

24) ينظر: الدكتور سعيد علوش: نفسه، ص: 9.

25) ينظر: الدكتور سعيد علوش: نفسه، ص: 9.

26) الدكتور عبدالنبي أصطيف: المرجع السابق: ص: 130 - 131، ويقارن بالدكتور سعيد علوش: المرجع السابق: ص: 17 - 27.

27) ينظر: خلدون الشمعة: النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا: ص: 8.

28) خلدون الشمعة: المرجع نفسه، ص: 9.

29) الدكتور عبدالنبي أصطيف: المرجع السابق، ص: 145.

30) ينظر: المعجم الوسيط، إخراج الدكتور إبراهيم أنيس مع مجموعة، الجزء الأول، الطبعة

الثانية، دار الأمواج، بيروت: لبنان: 1990، مادة: (خطب). والزمخشري: أساس البلاغة، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت: لبنان. د.ت: مادة (خطب)، ص: 14 - 15.

31) يقدم: منبر البعلبكي المقابلات المعجمية التالية: «حديث، محادثة، مقالة، خطبة، محاضرة» مقابل مصطلح: (الخطاب). ينظر: قاموس المورد، نشر دار العلم للملايين، بيروت: لبنان: ص: 278.

32) ينظر: الدكتور محمد مفتاح: بعض خصائص الخطاب، علامات في النقد، المجلد: 9، الجزء 35، ذو القعدة 1420هـ/مارس 2000 النادي الأدبي الثقافي بجدة: المملكة العربية السعودية: ص: 9.

33) ينظر: الدكتور مجدي وهبة، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، منشورات مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، ص: 477.

34) ينظر: الدكتور مفتاح: بعض خصائص الخطاب: علامات في النقد: ص: 9.

35) ريمون طحان: الألسنية العربية (الكتاب 2)، نشر دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان: 1981، ص: 44.

37) ينظر: فكتور ايليخ: الشّكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 2000م، ص: 7.

38) ينظر: الدكتور محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، (مقارنة بنيوية تكوينية)، دار العودة: بيروت، لبنان: 1979، ص: 25 وما بعدها.

39) ذكر الدكتور محمد مفتاح رأي ميكائيل ريفاتير عند حديثه عن التيار السيميائي في كتابه تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، يقول محمد مفتاح: «لقد تحمس هذا المؤلّف [يعني ريفاتير] للتناول السيميائي للشعر إذ هو أخصب في نظره من التحليل اللساني له (...) ويعني هذا أن النص الشعري لا يحيل على واقع خارج عنه يثبت صدقه أو كذبه على ضوئه، وإنما له واقعه الداخلي؛ فصدقه مستمد من ذاته، وليس من خارجه، فاللغة تولد اللغة، واللغة تحيل على اللغة (...)» ورأي ميكائيل ريفاتير موجود في كتابه: (سيميوطيقا الشعر) (Semiotique de la Poesie) (ينظر: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت: 1985، ص: 10 - 11.

40) ينظر: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، الطبعة الأولى، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت/ لبنان: 1982، ص: 10.

41) ينظر: الدكتور عبدالسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، د.ط، الدار العربية للكتاب: تونس/ ليبيا: 1977، ص: 89.

42) الدكتور عبدالسلام المسدي: المرجع نفسه: ص: 118 - 119.

43) ينظر: عبدالرزاق الورتاني: مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون، مجلة القلم، العدد: 10، تونس: 1977، ص: 11 - 12.

44) ينظر: عبدالرزاق الورتاني: المرجع نفسه: ص: 12 - 14.

45) ينظر: عبدالرزاق الورتاني: نفسه: ص: 14.

46) الدكتور محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي): ص: 15.

47) للاستزادة: يرجى الاطلاع على:

1 - Robert Dictionnaire historique de la langgue francaise, voir textus, p: 112.

2 - Encyclopedie philosophique universelle, Tome, Voir p: 2578 - 2579.

48) أحمد الفوجي: من المعرفة اللغوية إلى المعرفة النصية (أو الحديث عن ضوابط التأويل)، مجلة علامات، العدد 13، مكناس المغرب: 2000م، ض: 107.

49) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مادة (نص)، والمعجم الوسيط: ص 926 ؛ مادة (نص).

50) محمد بن إدريس الشافعي، الرسالة، تحقيق أحمد محمد شاكر، المكتبة العلمية، القاهرة، ص: 14.

51) ينظر الدكتور محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، ص: 18.

52) الدكتور محمد مفتاح: المرجع نفسه: ص: 19.

53) أحمد الفوجي: من المعرفة اللغوية إلى المعرفة النصية (أة الحديث عن ضوابط التأويل)، مجلة علامات، العدد: 13، مكناس المغرب: 2000م، ص: 108.

54) الدكتور محمد مفتاح: المرجع السابق: ص: 27.

55) الدكتور عبدالنبي أصطيف: المرجع السابق، ص: 146.



النص المعلن/النص المنجز
في
شعر جميل صدقي الزهاوي

حاتم عبيد

يعتبر جميل صدقي الزهاوي (1863 - 1936) ثاني اثنين من شعراء العراق في مطلع هذا القرن، بهما ارتبط تاريخ الشعر في تلك الربوع وعلى يديهما شهد الشعر هناك بدايات نقلاته وطلائع تحوّلاته قبل أن تتبدل قسماته وتتفرع اتجاهاته وتتغير رياحه سنة 1949 التي يؤرخ بها فريق من الدارسين لظهور حركة الشعر الحديث في البلاد العربية.

فقد اقترن اسم الزهاوي بمعروف الرصافي (1875 - 1945) اقتران الشعر بهما - في تلك الحقب - ببغداد. وكان أن نشأت بين الرجلين - على غرار ما ينشأ بين أفذاذ الشعراء وأرباب الصنائع والتجار - خصومات تدور على زعامة الشعر وإمارته لم تخل أحياناً من تجريح بالقول وتعنيف باللفظ «كان يؤجّجها أنصارهما بنقولاتهم ووشاياتهم ومقالاتهم حتى حلّ الجفاء بينهما محل الوئام وثارت في بغداد معارك أدبية طريفة في الصالونات والمقاهي»[1] لم يستطع أهل الإحسان من أصدقاء الشاعرين الذين حملتهم الرغبة في إصلاح ذات البين والتأليف بين القلوب أن يضعوا حداً لها .

ولئن استطاع الرصافي أن يعطف القلوب على شعره ويحظى بإجماع النقاد على شاعريته ويفوز منهم بالعناية والدرس

والاستحسان[2] فإن حظ الزهاوي كان دون ذلك . فالإجماع على جودة شعره غير متحقق والإقرار بشاعريته غير ثابت على ما حظي به هو الآخر من دراسات غير قليلة[3]. فلقد كانت مواطن الاهتمام التي وقف الدارسون عندها - أثناء تناولهم شعر الزهاوي بالدرس - كثيرة منها ما خص مزاجه وسلوكه ومنها ما اتصل بدينه ونحلته ومنها ما كان دائراً على رحلاته وأسفاره والبقاع التي نزل بها وأقام فيها - بدعوة من أهلها - ردحاً من الزمن ،والذين ربطته بهم صلات أثناء تلك الرحلات وقال فيها شعراً ، ومنها ما مسّ وطنيته ومواقفه السياسية تجاه أنظمة الحكم الثلاثة التي حكمت العراق على عهده فأدركها وتقلّد في ظلها جملة من الخطط والوظائف ناله بسببها خير كثير وأصابه من جرّائها - في بعض الأحيان - طرد وسوء منقلب ، ومن تلك القضايا ما تعلّق بمسألة الجودة والرداءة ومشكلة الجدّة والقدامة في شعره[4].

وانضاف إلى كثرة القضايا المطروحة تباين الآراء في ذلك الرجل وشعره إلى حد يعسر فيه على المتتبّع لما كتب حولهما أن يظفر بما من شأنه أن يعينه على رسم صورة واضحة تصدق على الرجل صدقها على شعره . فقد كان اختلاف الدارسين في شأنه كبيراً وافتراقهم في شعرهم بيّناً حتى لا يكاد يجمع بينهم - سواء ممّن جايله أو ممّن جاء بعده - رأي أو وجهة نظر . فالزهاوي على كثرة شعره لم يفز بإجماع النقّاد ولم يُتقبّل شعره من لدن

الجميع بالاستحسان وإنما «آراء النقاد متباينة في الحكم على شعره بعضهم يرفعه إلى درجة أبي العلاء المعري فيجاري إسماعيل أدهم إذ يقول " لقد شارك الزهاوي فيلسوف المعرّة عرشه في الجلوس على قمّة الشعر الفلسفي وبعضهم كأحمد حسن الزيات يصفه بشاعر الفكرة ذي البصيرة الناقدة والفطنة النافذة ولكنه لا يرى في شعره تلك الموسيقى الفنية العالية»(5). وأمام هذا الاختلاف البائن بين الدارسين الذي نبّه إليه المقدسي في قوله المذكور وذكّر به في موضع آخر قائلاً: «بأن المُطالع هناك]يعني كتاب هلال ناجي[سيرى من تباين الآراء ما يوقفه موقف الحائر لا يدري أيحكم له أم عليه»(6). آثر الباحث - تبديداً لهذه الحيرة ووضع حدّ لهذا الاختلاف - ترك ما أورده الدارسون جانباً ونبذ ما أبدوه من ملاحظات - على ما لها من أهمية أحياناً - ظهرياً ودعا إلى التوجّه إلى شعر الزهاوي واعتماده مصدراً أساسياً للدرس متى أراد الباحث أن يقيم دراسته على أسس مكينة تعصمه من الوقوع في المغالاة وسوء التقدير «فلابدّ لنا إذن - والكلام للمقدسي - لدراسته دراسة أصيلة من الرجوع إلى المصدر الأصلي وهو ما نشر له من شعر في شتّى دواوينه»(7). ولابد لنا - والكلام لسعيد السريحي في سياق آخر غير هذا السياق وإن كان منه بسبيل - أن نحدّد مهمة النقد على الوجه الصحيح وأن نقوم «بمساءلة النقد عما إذا كان قد قام بواجبه تجاه هذه التجارب وكشف عمّا هو شعري فيها وما هو غير شعري وعمّا إذا كان هذا

النقد أميناً في قيامه بما أوكل إليه ولم يتحولّ إلى نقد تبريري أو نقد مهادن للتجربة ويغض الطرف عما يمكن أن يكون خطراً على التجربة نفسها [فـ] النقد مطالب اليوم أكثر من أي وقت مضى بالانشغال بسؤال أساسي وجوهري يبحث فيما يمكن أن يجعل من الشعر شعراً ثم يضع ما أُنجز اليوم وما يمكن أن ينجز غداً على محك هذا السؤال»[8].

ولا شكّ أن دعوة المقدسي - وإن كنّا لا نرتاب في صدقها وفيما تضمره من توجّه صحيح في قراءة الشعر وفهمه - يجب على الآخذ بها أن يفرّق - أثناء عودته إلى شعر الزهاوي ومقدّمات دواوينه - بين لونين من النصوص ومستويين من مستويات الخطاب يبدو أن أغلب الذين عطفوا على شعره بالسؤال لم يكونوا على بيّنة منهما ممّا جرّهم في كثير من الأحيان إلى إصدار جملة من الأحكام لم تخل من مبالغة وإسراف ولم تَعْرَ من خطإ وسوء تقدير ونعني بذينك النصّين النص المعلن والنص المنجز. أما المعلن فمداره تلك القصائد من شعره التي بشّر فيها بالجديد وادّعى الريادة والسبق والإحداث وظهر في مظهر المستدركين والفاتحين لمحجّات جديدة في القول الشعري . فكانت تلك القصائد من قبيل حديث الشعر عن الشعر أو البيان الشعري الذي قد يصل فيه ادعاء الزهاوي أحياناً درجة تدفع به إلى أن يعلن - دون مواربة أو مداورة - أنه باذر بذور التجديد في الشعر العربي كما يظهر في قوله:

قد غرست التجديد في الشّعر حتّى كاد لولا الجمود يثمر غرسي
أنا إمّا حضرت فالقوم خرس وإذا لم أحضر فهم غير خرس

ومثلما نلفي الزهاوي يعلن أنه باذر بذور التجديد نصادفه أيضاً يعلن في أبيات أخرى - بنبرة المباهاة والزّهو نفسها - أنه رائد التبسيط في الشعر إليه يرجع الفضل في الجهر بضرورة تيسير العبارة الشعرية واستعمال ما كان منها واضحاً سهلاً مواكباً للعصر مستعملاً في هذه الأبيات فعل «أُعْلِنُ» مسنداً إيّاه بما يؤكّد وجاهة التسمية التي رصدناها لهذا القبيل من النصوص عندما نعتناها بـ «النص المعلن».

يقول الزهاوي:

لم يكن مبدأ البسا طة في الشعر معلناً
أنا من بعد أعصر أنا *أعلنته أنا*

ويمكن أن نظفر بالنص المعلن وأصدائه في قسم آخر من النصوص غير قليل يتهجّم فيه الزهاوي على القديم ويوجّه له نقداً عنيفا ويجهر بضيقه به وتبرّمه منه وإعراضه عنه ورفضه إيّاه ليقبل في المقابل - إقبال المبهور - على كل طارف وجديد . ومن أقواله الشعرية في هذا السياق وهي كثيرة:

سئمت كلّ قديم عرفته في حياتي
إن كان عندك شيء من الجديد فهات

وتوجد طائفة أخرى من النصوص الشعرية يتسنّى من خلالها الوقوف على حضور للنص المعلن ونعني بذلك تلك القصائد التي حرص فيها الزهاوي على أن يقدّم لقارىء شعره لوحة قاتمة عن وضع الشعر في العراق عامة وعما آل إليه شعره في تلك البلاد على وجه أخص. فإذا بالناس - نقاداً وقراءً - يمقتون شعره ويصدّون عنه لفرادته ونبوغ قائله وتبريزه فيه وإذا بالشعر - في تلك الربوع - غريب غربة قائليه الذين ضلّوا طريقهم فلم يدركوا من الشعر الجوهر والحقيقة. لذلك يندب ضياعهم وينعي على الشعر كساده وعدم نفاقه وشياعه قائلاً:

الشعر في بغداد ليس برائج　　　يا ضيعة الشّعراء في بغداد

وما كان الزهاوي ليمضي في إخراج تلك الصورة - صورة الشعر - على ذلك النحو وبتلك القتامة إلا ليزيد في إشعار قارئه بجلالة الدّور الذي اضطلع به حين ساء وضع الشعر وتردت منزلته والمتمثل في استنهاض هذا «الكائن» من مرقده والنهوض به بعد عثرته وإنعاشه إثر صرعته وهذا ما يسفر عنه قوله:

جمد الشّعر في النهاية حتّى　　　قلت يقضي عليه هذا الجمود

ثمّ إنّي بعثته بعد أن كا　　　د صريعاً بالنّفس منه يجود

وقد يتجلّى النص المعلن في لون من القصائد يدور فيها الكلام على نفسه ويشيد الشاعر بشعره ويذكّر بفضله مقللاً في المقابل من منزلة أشعار غيره نازعاً عنها كل قيمة حتى لكأن

الإحسان في قول الشعر مقصور عليه والجودة لاصقة بشعره حالّة فيه لا تتعدّاه إلى أشعار غيره. يقول الزهاوي مباهياً بشعره مثنياً عليه:

وكم دررٍ لي في القريض نظمتها فكانت بجيد الدّهر مثل عقود

وكم حكمة فيها بلاغ أذعتها بقافية ملء البلاد شرود

ويقول في أخرى معرّضاً بغيره من الشعراء مشكّكاً في كفايتهم نائلاً من شعرهم:

ما الشعر إلاّ شعور المرء يعرضه على الأنام بلفظ غير ذي عكر

جمّ لعمري الألى قد قرضوا وليس من برزوا فيه سوى نفر

لقد تعاطاه ناس لا ابتكار لهم والكلّ قد ضربوا منه على وتر

أمّا إذا قابل الناس شعر الزهاوي بعدم الرضا والاستحسان ولم يعلوا من كعبه ولم يعترفوا لصاحبه بالفذاذة والتّبريز فإنّ ذلك لا يعود - في نظر الزهاوي - إلى أن شعره تداخله عيوب وتتخوّنه عاهات تمنعه من أن يجري فصيحاً مستقيماً آخذاً بأسباب الجودة وإنما العيب عيب الجمهور الذي لم يعرف الشعر والخطأ خطأ النقد الجائر الذي لايزال يحكّم - أثناء تناول شعر الزهاوي - مقاييس قديمة وينظر إليه بعين بالية . وهذا ما يجسّده قوله:

هنالك ناس يمقتون قصائدي وتمقتهم طرّاً كذاك قصيدي

ينمّون شعراً لا يقلّد غيره أولئك أعداء لكلّ جديد

لقد قتلوا الشعر الجميل بباطل فيا شعر أنت اليوم جدّ شهيد

وقوله أيضاً الوارد في قالب سؤال موجّه إلى شعره:

مالي أراك على الإجادة في الّذي توحيه منسيّاً من الجمهور

أفأنت في بلد أضاعك أهله أم أنت بالإقبال غير جدير[9]

وهي أبيات لا يغيب عن الناظر فيها أن يعقد الصلة بين صورة الزهاوي وما لقيه شعره من الناس من غبن وسوء فهم وعدم إقبال... أن يستحضر - وهو يقرأ البيت الثاني - صورة أبي الطيب الغريب... بين أهله بسبب نبوغه وبلاغة شعره، حينما قال:

أنا في أمة تداركها الله غريب ....

ويمكن لنا أيضاً أن ندخل في دائرة النص المعلن ما قدم به الزهاوي لشعره من مقدمات نظرية جاءت نثراً وفيها يقرّ بكونه قد نهج في قول الشعر نهج المجددّين فكان سابق أهله ونسيجاً لوحده إيماناً منه بأن الشعر «أشبه بالأحياء في اتّباعه قانون النّشوء والارتقاء يتجدّد - واحرى به أن يتحدد - بحسب الزمان ويرقى من الأدنى إلى الأعلى ومن البسيط إلى المركّب»[10]. وغير خاف ما في هذا القول من آثار نظرية النشوء والارتقاء التي اعتنقها الزهاوي وأعجب بها وروّج لها في شعره[11] وعرّف بها في بعض مؤلفاته «الفلسفية»[12] أمّا الشاعر الحقّ عنده فهو «شجاع لا يهاب في الصدق لومة اللائمين (...) ونزّاع إلى التجدد يثور.. ويتمرد على السلطان الكاذب»[13] ثمّ يخلص إلى القول في لهجة إنشادية لا تخلو من اندفاع وحماس

«الجديد، الجديد هو أحسن ما تنزع إليه النفس الوثّابة ولو لم يتجدّد الليل والنهار لملّهما النّاظر»[14] ومن المواقف " التجديدية " التي تحمّس لها الزهاوي موقف أعلن عنه في محاضرة من محاضراته واتصل بركن من أركان القصيدة العمودية اعتبره بمثابة السلاسل والأغلال التي تكبح حرية الشاعر وتعطّل جريان الكلام لديه وتتسبب في تقليص مسالك القول ومنافذ الإبداع ونعني بذلك وحدة القافية . فقد دعا الزهاوي في محاضرته تلك إلى نبذ هذا القيد وادّعى - على عادته - أن له فضل السبق والمبادرة في تلك الدعوة وله الفضل أيضاً في إنجازها وهذا ما عبّر عنه قوله: «إني لا أصر على التزام القافية بل أنا أول من نبذها ظهرياً وقال بقطع هذه السلاسل والأغلال وتحرير الشعر منها»[15]. وهذا ما أفضى به في المحاضرة نفسها إلى أن يدعو الشعراء إلى لون جديد من الشعر سمته الإرسال وفيه يجري الشاعر قصيدته على بحر واحد فيلتزم بوحدة الوزن ليكون - في المقابل - في حل من القافية الموحدة رفعاً للكلفة عن الشعراء وتيسيراً لهم ودفعاً لما يمكن أن يتسبب فيه البحث عن القوافي المتماثلة من مشقة وعناء «فأسهل الشعر ما كان مرسلاً ليس عليه من الروي قيد قد يثقل رجليه فلا يمشي مطلقاً»[16]. ولا شك أن الذي يقرأ هذا الكلام ستعروه دهشة قد تدفع به إلى مراجعة ما قيل عن بدايات الشعر الحر وعن النصوص التي يؤرّخ بها، بله إلى التفكير في إحلال الزهاوي محل الرائد إنصافاً له واعترافاً بفضله، ولكنه متى نظر

في المنجز من شعره - وهذا هو النوع الثاني من نصوصه - وبحث عن أصداء تلك الدعوة وعن تجليات النص المعلن لم يظفر بطائل ولم يجد ما به يستشهد على مظاهر التجديد التي كنا بصدد التوقف عندها. ولعل خلو الديوان من هذا الشعر المرسل هو الذي حمل مقدمة عبدالرزاق الهلالي على القول بعد أن عرض إلى دعوة الزهاوي إلى إرسال الشعر «ولعل القارىء يقف على عدد من القصائد التي نظمها بطريقة الشعر المرسل في دواوينه!»[17] فاكتفى بهذا القول وأشعرنا عندما صدّر كلامه بالنّاسخ «لعلّ» وأنهاه بنقطة تعجّب بأنه يشكّ في توفر هذا اللون من الشعر لدى الزهاوي وهذا ما يفسر عدم إردافه هذا القول - على خلاف مألوفه - بجملة من الشواهد يقتطعها من شعر الزهاوي ليطلع القارئ عليها، فلو كانت الشواهد متوفّرة لما ضنّ بها المقدّم علينا.

ولا شك أن الباحث متى سلّم بصحة تلك النصوص المعلنة وصادق قائلها عليها واكتفى بها شاهداً على الحكم على شعر الزهاوي - وهذا ما حدث في كثير من الدراسات - سينتهي إلى القول بأن الزهاوي شاعر مجدّد ونفس التغيير في شعره بادٍ واستدراكاته على القصيدة القديمة غير خافية دون أن يدرك المسافة الفاصلة بين الإعلان والإنجاز والنيّة والعمل. فغير كاف أن يدّعي شاعر - سواء فيما يدلي به من أقوال أو ما يكتبه من دراسات أو ما يقول من أشعار - التجديد والثورة على القديم

والتغيير في مسالك القول حتى يسلّم الدارس بدعواه تسليماً لا يأتيه شك ويدخله في زمن المجدّدين إذ النية والتصريح وحدهما لا يكفيان لميلاد الشعر الجديد وإنما الإعلان ينبغي أن يعقبه إنجاز والتبشير بالجدة يجب أن يولّد نصوصاً جديدة بالفعل «فمن حق الشاعر أن يكون على أتم الوعي بمشروعه وأن يرسم لكتابته طريقاً يعتقد أنها تحقق لها الجدة والطرافة والقدرة على ملابسة العصر لكن بشرط أن يُنتج ذلك الوعي فنّاً لا وعداً بفن»[18]. وهذا تحفّظ يصدق على غير الزهاوي من الشعراء صدقه عليه وهو الذي «لا يرى أحداً يفضله في صناعة القريض وإذا ارتأى الناس أحداً يدانيه في ذلك أو يوازيه كان خصمه وغدا همّه أن يغضّ من منزلته»[19] لذلك فإن الذين انساقوا وراء «إعلانات الزهاوي» وسلّموا بدعاويه لم يجدوا ما به يوثّقون صدق تلك الدعاوى ولم تسعفهم الشواهد على صحة هاتيك الإعلانات إلا نصوص الإعلان نفسها!

ومثلما اختلط في أذهان الكثيرين ممّن تناول شعر الزهاوي بالدرس النص المعلن بالنص المنجز امتزج في أذهانهم أيضاً الفكر الجديد بالشعر الجديد وإصلاح المجتمع بإصلاح القصيد. والذي زيّن لأولئك الدارسين إحداث المطابقة بين الوجهين الزهاوي نفسه عندما صرف قسماً كبيراً من أشعاره إلى عرض الأفكار الجديدة والفلسفات الوافدة الدائرة على حقوق المرأة والمجتمع والتي تجيب عن أسئلة البدايات[20] وهي أفكار حصّلها الزهاوي من رحلاته وقراءاته ومضى يبسطها ويروج لها في قصائده .

ولئن سلّم الدارسون للزهاوي بالتجديد في تلك النصوص التي انبرى فيها معلناً التجديد فلم يسجلوا عليه اعتراضاً فإنهم حينما وقفوا على قصائده التي ضمّنها أفكاره الجديدة وفلسفته الجريئة لم يَفُتْهم أن ينبّهوا - رغم أنهم عدّوا تلك القصائد من التجديد واعتبروها أمارة إحداث في الشعر - إلى ما تركته تلك الأفكار والمعارف في شعره من سيّيء الآثار حتى ألفينا أكثر من دارس يتردّد ويَحَارُ وهو يبحث عن الصفة التي يسندها إلى الزهاوي لضربه في أكثر من مجال بسهم ولعدم أخذه بمقولة التخصص «فالزهاوي كما يعرفه أبناء زمانه شغل الرأي العام وتضاربت الآراء فيه فمن قائل إنه فيلسوف ومن مدّع إنه ليس شاعراً بل فيلسوف فغالى بعضهم فذهبوا إلى أنه لاذ بالشعر ليبلغ غاية في نفسه هي الفلسفة»[21] ووجدنا من يقدّم - أثناء حديثه عن الزهاوي - جانب الفيلسوف والمفكّر على جانب الشاعر فيه وهذا شأن العقاد عندما عرّج على تردد الزهاوي بين الشعر والفلسفة فتساءل «هل الزهاوي شاعر أو عالم أو فيلسوف»[22]. وانتهى إلى تغليب صفتي العلم والفلسفة قائلاً بعبارة واضحة لا تحتمل تأويلاً:

«أما أنا فرأيي فيه أنه صاحب ملكة علمية تطرق الفلسفة وتنظم الشعر بأداة العلم ووسائل العلماء»[23]. وهذا رأي يلتقي فيه العقاد بما أبداه سامي الكيّالي عندما عدّ الزهاوي من أصحاب الأفكار ورأى في ذلك إنصافاً للرجل ووفاءً لفكره حيث

قال: «ومن الحق أن نطلق على شاعرنا الكبير لقلب الزهاوي المفكر أو الزهاوي المصلح من أن ندعوه الزهاوي الشاعر فقد كان رحمه الله إلى فلسفة الإصلاح والتجديد أميل وإن عاش كل حياته شاعراً (...). وأغلب الظن أنه اتخذ الشعر وسيلة حية لبسط آرائه الاجتماعية ونزعاته التجديدية»[24]. فهذا الوجه من التجديد الذي سعى إليه الزهاوي في شعره متى نظرنا فيه بعين تتحرّى الصدق وتطلب النصفة وجدنا أن الشعر لم يستفد منه كثيراً ولا تطوّر بفضله قليلاً وإنما هو تجديد اقتصر صاحبه فيه على الفكرة فلم يطل العبارة بل إنه أفقر العبارة إغناءً للفكرة ورغبة في عرضها وإيضاحها ممّا أساء إلى صفة الشاعر وجنى على جوهر الشعر ودفع فريقاً من الدارسين إلى الاعتراض على إسناد صفة الشاعر إلى الزهاوي والاستعاضة عنها بصفة النّاظم مخرجين شعره من دائرة الشعر ملحقين إياه بدائرة النظم . وهذا ما عبّر عنه أنور الجندي قائلاً: «وقد وصفه بعض النقاد بأنه ناظم وليس شاعراً وقال عنه الناقد يوسف جورج إنه ليس شاعراً إذ إن الشاعر يعتمد على العاطفة والخيال قبل العقل والزهاوي كان لا يبالي بالعواطف والخيال أبداً ومن يقرأ شعره لا يرى فيه إلاّ حقائق تعتمد على العقل قبل أيّ شيء آخر ولم يستطع أن يكسيها بوشاح من الروح الشاعرة وعلى الرغم من محاولاته العديدة فهو ناظم وليس شاعراً»[25]. وعلى ظاهرة خلط الزهاوي بين الفلسفة والشعر اعترض أحمد حسن الزيّات ورأى أنها تسيء

إلى الشعر إساءتها إلى الفلسفة «فيذهب الشاعر ولا يبقى الفيلسوف» وهي فكرة تبنّاها شوقي ضيف في دراسته الموسومة بـ «العلم في شعر الزهاوي» مؤصلاً إيّاها في الشعر القديم متعمّقاً فيها مستوفياً جوانبها مستشهداً عليها بنبذ من شعر الزهاوي ممّا جعل اعتراضه عليها في شعره مقنعاً، فشوقي ضيف لا ينكر أن ظاهرة «الشعر التعليمي» تجد أصولها وطلائعها في الشعر القديم سواء لدى الغربيين كما هو الأمر عند الشاعر اليوناني هزيود في قصيدته «الأعمال والأيّام» أو عند العرب الذين توسل بعض شعرائهم بهذا الضرب من الشعر «وعبروا به في مجالات علمية وثقافية مختلفة»[26] فقد وجد عدد من معلمي العربية في الشعر التعليمي أداة تصلح لتقريب قواعد اللغة وأسرارها من أذهان المبتدئين فكانت تلك الأراجيز التي يبلغ عدد أبياتها الألف كألفية ابن مالك. وبعد أن أصّل شوقي ضيف هذه الظاهرة في القديم وتلطّف في إشعارنا بأن الزهاوي لم يكن بدعاً عندما عرض أفكاره و«فلسفته» في شعره أضاف إلى بيانه ذاك إيضاحاً قدّمه في شكل استدراك مفاده أن القدامى لم يدرجوا تلك الأراجيز والقصائد التي تتكفّل بنقل المعارف وحمل العلوم في باب الشعر «فشعراؤنا تنبّهوا إليه منذ القديم وعبّروا به في مجالات علمية وثقافية مختلفة ولكنهم لم يعدّوه من الشعر العام وإنما عدّوه متوناً للحفظ والتسميع»[27]. فتبيّن أن اعتراض شوقي ضيف على الزهاوي لا يتصل بكتابته هذا اللون من الشعر وإنما

اعتراضه يدور على اعتبار هذا «الشعر» من الشعر لا لأن العلم حالّ فيه - فشوقي ضيف على خلاف الزيات لا يمانع في أن يداخل العلم الشعر - وإنما لأن حضور العلم في تلك القصائد قضى على الشعرية فيها وقام مقصياً للشعر بديلاً عنه «فالزهاوي لا يلام لأنه أدخل العلم في الشعر وإنما يلام لأنه لم يمزج مزجاً له قيمة بين العالمين عالم العقل وعالم الشعور فقد بقي العلم عنده كما هو ولم يضف إليه من أحاسيسه ومشاعره إلاّ نادراً جداً»[28] واكتفى - وهنا علة الضعف في شعره التعليمي بإحضار المعارف مادة خاماً، فكانت قصائده تحكي العلم وتنقله دون أن تصبغه بصباغ النفس وتلوّنه بمشاعر الذات وتتمثّله بالعاطفة والوجدان لا بوعي العالم وأصحاب الأذهان «فالعلم أو المعرفة العلمية تظهر في مرآة شعره كما هي أو تكاد ولا تتحوّل مطلقاً إلى صورة فكرية أو شعرية فالشاعر مشغول عن نفسه وعن عالمه الإنساني بما يقول في الأفلاك وما يجري في بعضها من حياة ثمّ ما يربطها من قوانين الجذب»[29]. فالذي جعل هذه القصائد تنأى عن جوهر الشعر أبعاداً ومسافات إخفاق الزهاوي في المزج بين العلم والشعر مزجاً لطيفاً يخفّت من حدة التوتر بينهما فضلاً عن أن كثيراً من العلوم التي ضمّنها في شعره لا تصمد كثيراً أمام الحقائق.

لقد تحوّل الشعر في كثير من شعر الزهاوي إلى خطاب تقريري جاف يعرى من كل عاطفة وحماس ممّا جرّأ سلامة موسى

على نفي صفة الشاعر عن الزهاوي نفياً مطلقاً حيث قال «ولكن الزهاوي لم يكن قط شاعراً فإن الشعر يقتضي الحماسة»[30] وانتهى إلى القول بعد أن أورد قصيدة «تولّد الإنسان»: «وواضح من هذه الأبيات أنه يريد أن ينظم نظرية التطور شعراً وكان يمكنه أن يتعمّق في الخيال ويصف ويتبسّط ولكن الزهاوي كان يؤلّف الشعر بمزاج العالم المادي»[31]. وغير خاف أن انشغال الزهاوي المفرط بالفكرة واتخاذه الشعر أداة لنشر الرأي ونصرة المذهب وتبسيط المعارف وإذاعتها بين الجمهور هو الذي يقف وراء اتّسام شعره بجملة من المظاهر أسهمت في تهافته وضعفه ووقوعه أحياناً كثيرة بعيداً عن دائرة الشعر من ذلك الإعادة المملّة والتبسيط المخل وانعدام التخييل. وهي ظواهر يعترف بها الزهاوي ولا يدفعها عن شعره وإنما هو يلتمس لها الأعذار والمسوّغات ليخرجها ممّا يمكن أن يدخل في باب الضرائر والعيوب، فهو يذكر في مقدمة الديوان الموسومة بـ «نزعتي في الشعر» مفسراً للقارىء العلة في تعاود المعاني في شعره من نص لآخر: «وقد يتكرر عندي المعنى الواحد في بيتين أو أكثر ذلك لقلّة حفظي ما قلته أو حبّاً بالمعنى وحرصاً على طلب الإجادة في نظمه . ولا ضير في ذلك على الأدب فإنّ الرّوض ينبت زهراً مختلف اللون والرائحة وزهراً متشابهاً»[32]. فإذا به يقلب الحجة لفائدته ويصيّر العيب حسناً. وقد وقف سامي الكيّالي على الظاهرة المذكورة إلاّ أن تبريره إيّاها جاء مختلفاً عن تبرير

الزهاوي فإعادة المعاني بألفاظها ترجع فيما ترجع حسب هذا الباحث إلى جدة الأفكار التي يبسطها الزهاوي في شعره مّما يحوجه إلى استعادتها من قصيدة لأخرى وتقليبها على وجوه شتّى «تقليب الحطب على النّار» حتى تبلغ الآذان وتعيها الأذهان. يقول الكيالي في هذا السياق» وقد يكرر الفكرة مرة ومرتين وقد تنتهي به إلى أكثر من عشر مرات وهذا عمل أصحاب الفكرات الجديدة لايزالون يبسطون آراءهم ويعيدونها بأساليب مختلفة حتى تأنس بفكراتهم الجماعات وتستبين خطأ السابق»[33].

أما زهد الزهاوي في الاحتفال بصنعة الشعر وخلو شعره من التخييل فتلك سمة نبّه الزهاوي قارئه إليها في مقدمة ديوانه وأبان له عن اعتماده إيّاها مبدأ من مبادئه في قول الشعر واختياراً شخصياً لم يدّخر صاحبه في الالتزام به والمواظبة عليه فهو نزعة من نزعات شعره وميسم من مياسمه لا يجد حرجاً في تبنّيه وإعلام القارىء به. يقول الزهاوي «وقد جرّدته ما استطعت من الصناعات اللفظية والخيالات الباطلة وحرصت على أن يكون منطبقاً على الواقع خلواً من الإغراق ماشياً مع العصر»[34]. ولئن كان القارىء النبيه لهذا القول يبارك صنيع صاحبه عندما نزّه شعره من الخيالات الباطلة - رغم تحفّظنا من هذه التسمية لما يكتنفها من أحكام القيمة - فإننا لا نفهم - لإيثار الزهاوي الصّمت في هذه المسألة - الأسباب التي جعلت نصيب «الخيال

الحق» في شعره ضئيلاً فضلاً عمّا يخفيه حرص الزهاوي على أن يأتي شعره مطابقاً للواقع من فهم للشعر مغلوط لعل الباعث ما أصاب الشعر العربي في «عصور الانحطاط» من فقر ووهن جعله يتحوّل على أيدي كثير من الشعراء إلى مجرد «صناعة لفظية وأشكال متكلفة فيغدو فهم الزهاوي للشعر على النحو الذي بيّنا وحرصه على مقولة الصدق والمطابقة بمثابة رد الفعل لا ثمرة تفكير معمّق وتدبر طويل في ماهية الشعر وبنيته[35].

أما اعتماده البساطة في العبارة الشعرية مبدأ أثيراً لديه جاء نتيجة رفض للصنعة والتخييل فقد مرّ بنا في غير هذا الموضع ما يؤكد أن الزهاوي كان حريصاً على الوفاء بهذا المبدإ بل إنه يقدّر أن النجاح قد حالفه فيه ممّا دفع به في أكثر من موضع إلى التذكير بأنه رائد التبسيط في الشعر وأول الذين جهروا بهذه الدعوة[36] إلا أن مبدأ البساطة الذي رفعه الزهاوي ورغبته في إدخال المرونة على العبارة الشعرية بدعوى أن ذلك كفيل بأن يقرّب الشعر من الجمهور فلا تستوحشه نفس ولا تستهجنه ذائقة جرّ في كثير من الأحيان إلى سقوط العبارة في الابتذال والإسفاف ممّا أدخل على أشعاره تفاوتاً كبيراً «فقد شاب دواوينه بكثرة ما جمع فيها من المسفّ والضعيف المبتذل ممّا حمل بعضهم على وصف شعره بسقط المتاع»[37]. وهذا ما حمل أنيس المقدسي - بعد أن قدّم ما اعتبره من جيد شعر الزهاوي - إلى القول منبّهاً قارئه إلى ضرورة الوعي بذلك التفاوت: «وسنرى في شعر

الزهاوي من اختلاط الجيد بالمبتذل والرفيع بالمسفّ ما لا نراه في ديوان آخر من دواوين كبار الشعراء في هذا الجيل الذي ندرسه»[38]. ويبدو أن سعي الزهاوي إلى إطالة قصائده - جرياً على نهج الفحول من الشعراء القدامى وظناً منه أن طول النّفس شهادة على علو الكعب وطول الباع والاقتدار والبراعة في قول الشعر - كان سبباً من جملة أسباب أخرى جرّه إلى أن يحشر في شعره الضعيف المتهالك من الأبيات والمسفّ المتهافت من الألفاظ مما جعل منه لدى أكثر من دارس شاعراً لا يتعهد نصوصه بالتجويد والحك ولا يتنخل أبيات شعره فيقتصر منها على الأجاود ولا ينشر منها إلا ما رشّحه الاختيار المبرر والقراءة المتأنية. فهمّ الزهاوي الإطالة في القول وشاغله الكم لا الكيف وحتى المحاولة التي قام بها بتهذيب عدد من نصوصه وتشذيب كثير من قصائده تمخض عنها نشره ديوان «اللّباب» كانت في الأصل استجابة لطلب صديقه كمال إبراهيم ولم تنشأ عن اختيار شخصي ومبادرة ذاتية ولم تكن نتيجة شعور منه بضرورة الاختيار والاقتصار على الجيد واستبعاد الرديء[39]. ولا يختلف أمر ديوان «اللّباب» عن أمر ديوانه الضخم الذي ضم مجمل أشعاره. فرغم حرص الزهاوي على إثبات «وهو المختار ممّا قاله» في بداية كل قسم من أقسام الديوان الخمسة عشر فإنه لم يكن حازماً في اختياره مستعداً لأن يحذف منه ما لم يكن يستأهل للنشر ولو كان ذلك كذلك لتخفف الديوان من قصائد كثيرة ولخرج

إلى الناس في حجم أصغر مما هو عليه. ومما يمكن أن نستدل به على ما أفضى إليه مطلب البساطة في الشعر من لدن الزهاوي من ضعف وإسفاف وبقي مثبتاً في الديوان وكان حقه أن يحذف قول الزهاوي(40):

تعلّموا تعلّموا من الشّقاء تسلموا
فإنّما الذين تعلّموا تنعّموا

وقوله واصفاً الممثّلة المصرية فاطمة منيرة وصفاً لم يرقَ القول فيه إلى مستوى الفنّ:

ما شاهدت عيني ممثّلة كفاطمة الشّهيرة
أبدت جلال الفنّ حتّى في مواقفه الخطيرة
للفنّ ثمّ الفنّ ثمّ الفنّ فاطمة القديرة

ولعلّ هذه الأبيات - التي نكتفي بإيرادها دون التعليق عليها لضعفها - تفصح عن المهاوي التي سقط فيها الزهاوي عندما لوّح بشعار البساطة واتّخذه قرين الضعف والابتذال إفصاحها عن المسافة التي تفصل بين النص المعلن الذي رأينا فيه الزهاوي يدّعي السبق والريادة والتجديد والنص المنجز الذي جاء يكرّس الضعف ويكشف عن بطلان الدعوة وغلبة العزم، والوعد والنية في الإحداث على الفعل والإبداع وهذا ما انتهى إليه المقدسي قائلاً بعدما وقف عند اعتماد الزهاوي البساطة مذهباً في الشعر: «وقد أحسن الذين حرّروا أنفسهم وأقلامهم من هذه

الشوائب وأخذوا يتقربون من أذهان الجماهير باعتماد السهل المألوف من التعبير ولكن التحرر من التكلف والتزويق والإسراف وإهمال التسامي في التعبير عن الخواطر والأفكار شيء آخر »[41].

لقد دعونا في بداية عملنا إلى ضرورة العودة إلى شعر الزهاوي واعتماده بدرجة أولى والاستئناس بما تركه من كتابات نثرية تدور على الشعر وأرفقنا هذه الدعوة بأخرى نادينا فيها بضرورة الوعي بلونين من الخطاب في شعره أطلقنا على الأول منهما النص المعلن وسمينا الثاني النص المنجز فهدانا ذلك التفريق بين مستويي الخطاب إلى أن لاحظنا أن أشكال النص المعلن متنوعة وطرائق حضوره مختلفة. فقد تبدو ظاهرة سافرة عندما ينسب الزهاوي إلى نفسه الريادة في تجديد الشعر ويدّعي السبق في تطويره وقد تخفى وتتقنّع حينما يتهجّم في شعره على القديم أو يبالغ في الحديث عن ضيعة الشعراء ونكبة الشعر على عهده بالعراق أو يسرف في الثناء على شعره في شعره أو يلمح على فشل غيره من الشعراء في صناعة القريض ونبّهنا أيضاً إلى أن « إعلانات » الزهاوي مثلما تحضر في أشعاره تطفح بها أيضاً مقدماته النثرية لأشعاره ولكننا لم نكتف في حكمنا على تجربة هذا الشاعر بالنص المعلن ولم نأخذ بمقولة الأعمال بنيّاتها بل دعونا إلى ضرورة فحص المنجز من تلك الدعاوى في شعره والاعتبار بالأعمال وتقديم ما تحقّق عمّا تعلق وبقي شعاراً

مرفوعاً وطموحاً مشروعاً[42]. فأوقفنا ذلك كله على مفارقة تفصل بين النصين وتبيّن لنا - بعد العودة إلى شعره وتقليب النظر فيه - أن الزهاوي شاعر توفّرت لديه الرغبة في التجديد والنية في الاستدراك على القديم وتخليص الشعر العربي مما تردّى فيه وآل إليه إلاّ أن تلك الرغبة بقيت شعاراً يلوّح به ولم تتحول إلى إنجاز فعلي وحتى ما تحقق في شعره مما عُدّ تجديداً كما هو الأمر في تلك القصائد التي بسّط فيها العبارة وأذاع فيها أفكاراً جديدة وفلسفات حديثة وانتصب منادياً بضرورة تحرير المرأة لم يكن من قبيل الثورة الجمالية ولم يفتح في القول محجّات جديدة وإنما هو من الثورة السياسية والصحوة الفكرية التي ترسّخ في الزهاوي جانب المفكر وتقتل فيه جانب الشاعر والفنان مما يلحق الضّيم بشعره ويورثه ضعفاً ويوقعه بعيداً عن دائرة الشعر الحق، وهذا ما خلص إليه شوقي ضيف في بحثه المذكور عندما نبّه القارئ إلى ما انتهى إليه شعر الزهاوي. فقد استحال في كثير من النصوص خطاباً علمياً تصبّ فيه الأفكار المعروضة في وزن من أوزان النّظم ظنّاً منه أنه «بما أحدث من ذلك كان يسعى إلى أن يُعدّ في الشعراء المجدّدين ولكن يبدو أنه حلّق بعيداً عن آفاق الشعر ومملكته»[43]. إن التجديد في الشعر - وهذا ما يمكن أن نخلص إليه - بقي عند الزهاوي وقفاً على الأفكار فغلبت على شعره طاقة الإخبار على طاقة الإيحاء واقتصرت الطّرافة عنده على «جديد المقول لا على إجادة الشاعر

في القول»[44] وظل الشعر معه في النصيب الأوفر من نصوصه استجابة لظروف عابرة لا إعراباً عن نفس شاعرة ومهجة حائرة وأداة تحرير وساحة نضال ومساحة إعلام لأن قائله ينشد من ورائه إصلاح شؤون الأمة ويقدّم الوطن على القصيدة وشواغل البلاد على فعل الكتابة ولا يرى في الشعر صراعاً مستميتاً ضد قواعد اللغة المسطورة وحرباً عواناً على مسالك القول المألوفة وسعياً دؤوباً من أجل إغناء المعاني وإدرارها وسدّ ما في اللغة من عجز وقصور حتّى تقوى على حمل المراد واستيعاب ما تفيض به الخواطر ويهجس بالنفوس، كما أن مراجع الشعر ومصادر التصوير ظلّت في شعر الزهاوي مقصورة على ما يجري في الواقع وما يستكنّ في النفس من جياد الأبيات وشوارد الأمثال ومحكم الآيات تستحضر استحضاراً تنعدم فيه القدرة على التصرّف ويغيب فيه الإحسان في التوظيف مما جعل شعره في قسم كبير منه صدىً لواقعه مردداً وانعكاساً له حرفياً وصورة منه صادقة وكان في قسم آخر نصاً يحاكي القديم ويسترفده مادة خاماً دون أن يسعى إلى تذويبه وصهره صهراً خلاّقاً تنطمس فيه الحدود أو هضمه هضماً حسناً يخوّل له أن يصبح «من أصحاب الحق فيه»[45] ولعل هذه الأبيات التي يكتفي فيها الزهاوي بالنّظم والنّسج دون تصرف تكفي لبيان ما نحن منه بسبيل :

....

ويا قوارع اهدئي ويا زوابع اهجعي

ولم نقف في شعره على توظيف للرموز واستغلال للأساطير مصدراً من مصادر التصوير وأداة يعوّل عليها في التعبير كما هو كائن في نصوص حركة الشعر الحديث، كما أن لغة الزهاوي بقيت في الغالب تقليدية تغرف من القديم وتُترع نزعاً من سالف النصوص وراء ذلك نيّة في إبراز طول الباع وعميق المعرفة وواسع الدراية بالعبارة الآبدة واللفظة البائدة . وهذا ما عبّر عنه إبراهيم السّامرائي واقفاً عند ملاحظة الظاهرة: «ومن خصائص لغة الزهاوي أنها لغة تقليدية تجد أصولها ومادتها في الأدب القديم»[46]. ولم يكن حظ أغراض الشعر عنده من التجديد أوفر من حظ اللغة والتصاوير . فهي أيضاً تجري في ركاب القديم فتتّخذ من مشهور الأغراض التقليدية إطاراً للقول وقاعدة للإنشاء تتحكم في القصيدة وتحدد بنيتها وتكيف دلالاتها وتفرض على الشاعر جملة من الاختيارات لا يجد للتخلص منها سبيلاً . فنحن نقف في شعر الزهاوي على قصائد مدح بها أعيانا[47] وأخرى رثى بها أعلاماً[48] وثالثة أرسلها هجاءً[49] ورابعة كانت غزلاً[50] فحقّ عليه أن يتّبع القسمة الأغراضية في وضع قصائده وترتيبها في الديوان. فهي أقرب إلى شعره وأمسّ به رحماً من تلك التي ارتضاها، ولم يمتد التغيير أيضاً إلى شكل القصيدة وعمودها فالبيت بقي في شعره مستقلاً بذاته يكتمل المعنى في الغالب باكتمال مبناه وقيام قافيته والطّالع يرد في الكثير من الأحيان مصرّعاً والبحر واحداً والقافية - رغم الدعوة

إلى إرسالها - غير متنوعة والمعنى مأخذه قريب والصور معوّل عليها في إخراجه بيّنة معلومة لا تكلّف القارىء - لتحصيل معناها - عنتاً ولا ترهقه من أمره عسراً .

الهوامش

1) نجدة فتحي صفوة: «معروف الرّصافي» رياض الرّيس للكتب والنشر، لندن 1988 ص 43.

2) انظر قائمة الكتب والدراسات والمقالات المخصّصة للرصافي ضمن المرجع السابق ص ص 111 - 197.

3) انظر أنيس المقدسي: «أعلام الجيل الأول من شعراء العربية في القرن العشرين» مؤسسة نوفل ، ط 2، لبنان 1980، ففي ذيل هذا الكتاب وتحديداً ص ص 492 - 493 ذكر لما يناهز العشرين عنواناً تناولت الزهاوي بالدرس سواء في شكل كتب تُعقد له أو دراسات تعرض لشعره أو مقالات تقف عنده .

4) يمكن النظر في مقدمة عبدالرزاق الهلالي التي صدر بها ديوان الزهاوي والتي طاف فيها بكل هذه القضايا المذكورة . انظر ديوان جميل صدقي الزهاوي ، دار العودة بيروت ، ط 2، 1972.

5) أنيس المقدسي: «أعلام الجيل الأول» ص 240.

6) المرجع السابق، ص 241.

7) المرجع السابق، ص 241.

8) «المسافة بين المتن والهامش»، علامات في النقد ، المجلد 7، ج 28، 1998، ص ص 251 - 252.

9) وهذا قريب من قوله وهو من رباعياته :

أنا يا شعر كئيب مثلما أنت كئيب
وكلانا أيّها الشّعـر ببغداد غريب

10) من مقدمة ديوانه الموسوم بـ «نزعتي في الشعر»، ديوان جميل صدقي الزهاوي ، ص 3.

11) انظر على سبيل المثال قصيدته «سليل القرد» التي مطلعها:

عاش في الغاب القرد دهراً طويلاً قبل أن يلقى للرّقيّ سبيلا

12) للزهاوي كتاب ضمّنه جملة آرائه الفكرية والفلسفية ووسمه بـ «المجمل ممّا أرى» ونشره سنة 192.

انظر عبدالحميد الرشّودي: «الزهاوي دراسات ونصوص» منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت 1966، ص ص 168 - 169 وفي هذين الصفحتين تعريف بمحتوى هذا الكتاب .

13) «نزعتي في الشعر» ص 4.

14) نفسه، ص 4.

15) نقلاً عن مقدمة عبدالرزّاق الهلالي للديوان. انظر الفقرة الموسومة بـ «رأيه في القافية».

16) ديوان الزهاوي، ص ن ن.

17) حمّادي صمّود: «قراءة نص شعري من ديوانَ أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس» ضمن «صناعة المعنى وتأويل النص» منشورات كلية الآداب بمنّوبة، تونس 1992، ص 374.

18) كمال إبراهيم: «ذكريات مع الزهاوي» ضمن كتاب «الزهاوي دراسات ونصوص مختارة» ص 375.

19) انظر قصائده: «سياحة العقل»، «الدّفع عوض الجذب»، «القوة والمادة»، «سليل القرد» والقصائد الدائرة على تحرير المرأة وهي كثيرة نذكر منها على سبيل المثال: «النّساء»، «ضلوا وأضلّوا»، «يا ابنة يعرب»، وانظر أيضاً «رسالة الدّفع العام والظواهر الطبيعية والفلكية» ورسالة «المرأة والدفاع عنها» ضمن كتاب عبدالحميد الرشودي المذكور.

20) ناصر الحاني: «فن الشعر عند الزهاوي» ضمن كتاب الرشودي المذكور، ص ص 391 - 392.

21) «كلمة عن الأستاذ الزهاوي» ضمن المرجع السابق، ص 217.جع

22) السابق، ص217.

23) «جميل صدقي الزهاوي» ضمن كتاب الرشودي المذكور، ص 251.

24) «صدقي الزهاوي» ضمن المرجع السابق، ص 217.

25) «جميل صدقي الزهاوي بمناسبة ذكراه الأولى» ضمن المرجع السابق، ص 212.

26) شوقي ضيف: «دراسات في الشعر المعاصر» دار المعارف، مصر، ط 7، ص 73.

27) المرجع السابق، ص 73.

28) المرجع السابق، ص 86.

29) المرجع السابق، ص 75.

30) «جميل صدقي الزهاوي» ضمن كتاب الرشودي المذكور، ص 323.

31) المرجع السابق، ص 328.

32) «نزعتي في الشعر»، ص 8.

33) «جميل صدقي الزهاوي» ضمن كتاب الرشودي المذكور، ص 251.

34) «نزعتي في الشعر» ص 3.

35) لا شك أن ثمة أسباباً أخرى تقف وراء فهم الزهاوي للشعر هذا الفهم لعل أبرزها انغماس الشعر على عهد الزهاوي في قضايا الساعة وهموم العصر مما يمنعه من الالتفات إلى نفسه والاحتفال بفعل الكتابة والضّرب بعيداً في فيافي الإبداع ومجاهل اللغة.

36) انظر البيتين السابقين اللذين أوردناهما في بداية هذا العمل وفيهما جهْرٌ بالريادة في تبسيط اللغة الشعرية

38) أنيس المقدسي: «أعلام الجيل الأول»، ص 248.

39) المرجع السابق، ص 242.

40) انظر دراسة الكيّالي: «ذكريات مع الزهاوي». ضمن كتاب الرشودي المذكور، ص 371، وانظر ص ص 169 - 170 ففيهما تعريف بهذا الديوان ونُقول عما ذكره الزهاوي في مقدمته التي صدّره بها.

41) «أعلام الجيل الأول»، ص 243.

42) في التّفريق بين «النص الشعري» و«لمشروع الشعري» انظر دراسة محمد الهادي الطرابلسي «حدود صناعة الشعر» ضمن كتاب: «صناعة المعنى وتأويل النص»، ص ص 173 - 175.

43) دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص 77.

44) محمد الهادي الطرابلسي: «خصائص الأسلوب في الشوقيات»، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 516.

45) المرجع السابق، ص 319.

46) «اللغة وشعر الزهاوي» ضمن كتاب الرشودي المذكور، ص 436.

47) انظر القسم الموسوم من ديوانه بـ «فلق الصّباح» فضلاً عن تلك القصائد التي أرسلها في مدح الملك فيصل طمعاً في تولّي الوزارة والتي أخرجها من ديوانه وسمّاها «المطرودات» قائلاً فيها:

قد مدحت الذين لما يستحقّوا مدائحي
احسبوها على ضرو رتها من قبائحي

48) انظر القسم الموسوم من ديوانه بـ «الدّموع الناطقة» الذي خصّصه للرثاء.

49) انظر على سبيل المثال قصيدته «السكوت جواب» وفيها يقول:

سكتنا حين ذمّونا وعابوا وإنّ سكوتنا عنهم جواب

وهل ضرر على قمر تسامى إذا نبحت على القمر الكلاب

أرى ناساً لهم دون البرايا وجوه حين تلقاها صلاب

سطا نفر على آداب قوم كذاك تعيش في الليل الذئاب

50) انظر القسم الموسوم من ديوانه بـ «الشّهقات».

علامات

● إننا نريد من كاتبينا أن يتحروا الدقة ومراجعة موضوعاتهم.. قبل أن يبعثوا بها إلينا، لأننا ننشد الارتقاء بهذه المطبوعة وأمثالها. وقد رأينا بعض الكسور في أبيات - الزهاوي -.، لعل الكاتب نقلها خطأ منها هذا البيت، الذي يجده القارىء في ص - 354 -:

جمّ لعمري الأولى قد قرضوا وليس من برزوا فيه سوى نفر

وكذلك الحال فيما يتعلق بما ينبغي من توثيق.. في بحوث الكاتبين، وقد رأينا إن الأخطاء كثيرة، والهوامش ليست دقيقة. بل حتى الذين يبعثون بديسكات لموضوعاتهم، يظهر فيها أخطاء وأخطاء.! وشكراً على أي تعاون يُؤدي إلى الارتقاء.

* * *

تأثير غارثيا لوركا في شعر محمد القيسي

إبراهيم خليل

في دراسته «تأثير لوركا في الأدب العربي المعاصر»[1] يذكر الدكتور أحمد عبدالعزيز أن محمد القيسي هو أحد الشعراء العرب الذين قدموا بعض قصائدهم الشعرية بأبيات مترجمة من «لوركا» Lorca الشاعر الأسباني المعروف (1936 - 1898). والقصيدة التي يشير إليها الباحث هي قصيدة «الصمت والأسى» التي ظهرت في أحد أعداد مجلة الآداب البيروتية (1968) ثم أعيد نشرها في ديوانه الأول «راية في الريح» (1968) والأعمال الشعرية (1987)[2] والأبيات التي ذكرها القيسي في مستهل قصيدته في آخر ثلاثة أبيات من «قصيدة الفارس Cancion de Jinete» التي يقول فيها لوركا:

قبل أن أبلغ قرطبة

قرطبة

البعيدة الوحيدة[3].

وجاءت الأبيات في مقدمة «الصمت والأسى» خاطئة في رأي الباحث، وقد نقلت المعنى نقلاً غير حرفي ، فقد جعلت من «لوركا» شاعراً يستمهل الموت ريثما يصل إلى قرطبة ، في حين أن النص الأصلي لا يوحي بذلك، بل يوحي بأن الموت يترصّد

الشاعر، ويحول دون وصوله إلى «قرطبة النائية الوحيدة»[4]، وجاء في الترجمة العربية لهذه الأبيات ما يؤكد أن لا فرق ، في الدلالة، بين ما ذهب إليه القيسي، وما ذهب إليه الدكتور أحمد عبدالعزيز، على الرغم من أن هذا الأخير يعتمد النص الأسباني الأصلي ، فيما اعتمد القيسي نصاً مترجماً عن الأصل الإنجليزي فيما أظن؛

أوّاه ، الموت يترصّدني

قبل أن أبلغ قرطبة

قرطبة

نائية ، ووحيدة[6]

وهذه الترجمة ، التي أعدّها عدنان بغجاني في «مختارات لوركا» عن الأصل الإنجليزي ليست بعيدة عما ذكره محمود صبح في ترجمته للقصيدة في كتابه «مختارات من الشعر الإسباني المعاصر».

أواه، فالمنيّة، تترقّبني

قبل بلوغ قرطبة

قرطبة

نائية، ووحيدة[6]

وكانت الأبيات قد وردت في مقدمة القيسي للقصيدة على

نحو استبدل فيه الشاعر كلمة (يمهلني) بكلمة «يترصدني» أو «يترقبني» وكلمة (أواه) بكلمة «آه».

آه ليمهلني الموت

حتى أصير في قرطبة

قرطبة

البعيدة، الوحيدة[7]

ولا ريب في أن التعديل الطفيف الذي أضفاه القيسي على دلالات هذا الجزء من القصيدة إنما جاء ليتناسب مع محتوى قصيدته «الصمت والأسى» وهذا ما تنبه إليه الدكتور أحمد عبدالعزيز في دراسته بتأكيده أن الشبه كبير بين قصيدة لوركا وقصيدة القيسي، على الرغم من الخلط في الترجمة، لاسيما وأن القيسي في أول قصيدته يشير إلى النفي من خلال الطريق الطويل الصعب، الذي يرد في قصيدة «لوركا» أيضاً:

«ولو أن الطّريق إليك مَيْسورٌ

لما وَهنت خطاي، وسُمِّرت

نظراتي اللّهفى، وراء الباب»[8]

فلوركا يذكرُ في مستهل قصيدته «الدّروب» ويذكر «السهوب» ويذكر «الدّرْب» ثانية، وأنه طويل طويل:

أواه يا له من درْبٍ طويل طويل![9]

يضاف إلى ما ذكر أن موضوع القصيدتين موضوعٌ واحدٌ هو الحنين، والعودة إلى الوطن مع استحالة تحقيق ذلك([10]).

ويكتفي الدكتور أحمد عبدالعزيز بهذه الإشارة لأثر لوركا في شعر محمد القيسي، دون أن يتتبّع صوراً أخرى من هذا الأثر أو "التأثير" نجدها كثيرة في شعره، بل ربّما كانت في شعره أكثر منها في شعر محمود درويش أو سميح القاسم أو البيّاتي أو أي شاعر آخر. وقد يعترض القارىء قائلاً: إنّ القيسي لا يعرف اللغة الأسبانية، فكيف تتوقع أن يتأثر بلوركا، وهو يجهل اللغة التي كتب بها هذا الأخير شعره؟

الواقع أنّ الأثر، والتأثير، لا يتطلّبان أن يطّلع المتأثر مباشرة، على نتاج الأديب صاحب الأثر، بلغته الأصلية، وقد عرفنا من دراسات الباحثين في الآداب المقارنة، والتقابليّة الكثير من النماذج التي برزت فيها التأثيرات دون أن تكون اللغة الأصلية حاجزاً يمنع هذا الأثر، أو همزة وَصْل يؤدي إلى انتقاله من مَبْدع إلى آخر([11]).

الأثر والوسيط:

وثمة وسيط يشير إليه الباحثون يؤدي إلى المقاربة بين شاعر وشاعر، أو كاتب وكاتب، وهذا الوسيط - في معظم الأحيان - هو الترجمة. ويزداد تأثير الترجمة في الأحوال التي يتمتع بها

الأديب المترجم بحضور قويّ في أدب بلاده، وفي الأوساط الأدبية الإنسانية خارج محيطه الإقليمي، واللغوي[12]. وهذه الشروط تتحقق في أدب "لوركا" فقد ذكر لويس باور الذي ترجم للوركا في مجموعة «شعراء اليوم» (1947) أن لوركا هو أكثر شعراء أسبانيا شهرةً، وأنه تفوق في ذلك على شعراء جيله، من أمثال أنطونيو ماتشادو Machado وخوان رامون خيمنيث Jimenez وداماسو ألونسو Alonso وروفائيل البيرتي Alberti وميغيل هرنانديث Hernandez. ونبّه جان كامب في كتابه «الأدب الأسباني»، على إقبال المترجمين في أنحاء العالم على أعمال لوركا الشعرية، والمسرحية، فترجمت حتى سنة 1955 إلى عشرين لغة من اللغات الحيّة في أوروبا، وآسيا، وأفريقيا، وأمريكا. وعرضت أعماله المسرحية على أكثر دور العرْض المسرحي[14]. وساعدت جولاته في الولايات المتحدة، وكوبا، وأمريكا اللاتينية، على ذيوع شهرته، وامتداد تأثيره الأدبي في رقعةٍ أوسع مدىً من أيّ شاعر أسباني آخر. ويعترف بهذه الحقيقة الشاعر التشيلي بابلو نيرودا، بقوله: «لقد استقبل لوركا في أمريكا، والمكسيك، والأورغواي، والأرجنتين، والبرازيل، وأمريكا اللاتينية، باعتباره أكبر شاعر من أصل أسباني، وكانت زيارته لبيونس آيرس من أكثر تلك الزيارات إثارة»[15].

وثمّة أسباب كثيرة تجعل من حضور لوركا في الأدب العربي حضوراً قوياً، فإلى جانب ما يتجلى في شعره من نزعة

أندلسية تقوم على توظيف الإشارات، والرموز الأندلسية، العربية، والإسلامية ، فضلاً عن محاكاة فنون الزجل، والغناء الأندلسي القديم الذي شاع في غرناطة إبّانِ العهد الإسلامي، وإيراد بعض الحكايات الرومانسية التي تعود - أصلاً - إلى التراث الأندلسي، ونجد في أدبه، عموماً، وشعره خصوصاً، بعض التقاليد، والعادات، والقيم العربية الشرقية التي عبر عنها في قصائده، ومسرحياته، كقيم الشرف، والعرض، والفروسية، وعزل المرأة عن مجتمع الرجال، والإصرار على الأخذ بالثأر، وغسل العار بالدم. «عرس الدم» Blood Wedding وحال المرأة «العاقر». وهذا ما شجع بعض الباحثين على القول بأن «لوركا» ربما كان الدم العربي يجري في عروقه[16]. لاسيّما وأنه نفى في غير حوار أن يكون من أصل «غجري»، وقد استخدم لوركا، الذي كان محبّاً للشعر العربي، والتراث العربي، الكلمات العربية في شعره، وكتبها بالحروف اللاتينية. ومنها كلمة Casida وكلمة جبلي Jabali وكلمة قُبّرة Cabra وكلمة «الجب» Aljibe [17] وسمّى أحد كتبه «ديوان تماريت Diwan del Tamarit. علاوة على ذلك، زاد من اهتمام الأدباء والمبدعين العرب بلوركا وشعره... وأن الذين أعدموه هم أتباع الحكومة، وأنه كان «شيوعياً» ثائراً ضدّ الفاشيّين، وأن مصرعه في أثناء الحرب الأهلية جاء في سياق التنكيل بالجمهوريين[18]. وسواء صحّت هذه المعلومات، أو لم تكن صحيحة، فإنّ عدداً غير قليل من الكتّاب العرب رأوا في

لوركا، وشعره، نموذجاً جذاباً على الصعيدين السياسي، والإبداعي، فطفقوا يترجمون شعره، ونثره، ويكتبون عنه الدراسات، والمقالات، وزادوا على ذلك بأن ذكروا اسمه في أشعارهم، بوصفه رمزاً يقتدى به ويحتذى. فقد شغل بترجمة شعره كاظم جواد، الذي نقل بعض قصائده إلى العربية تحت عنوان «لوركا قيثارة غرناطة»[19] 1957 وترجم له فواز الطرابلسي أربع قصائد في العدد التاسع من مجلة «المعرفة» السورية (1963) وصلاح عبدالصبور ترجم مسرحية «يرما» Yerma ومجموعة قصائد صدرت في كتاب واحد (1967)[21] وترجم له محمود صبح خمس عشرة قصيدة في الكتاب الموسوم بـ«مختارات من الشعر الإسباني المعاصر» (1973)[22] وترجم عدنان بغجاتي مختارات من شعره تضم قصائد من دواوينه كلّها (1980)[23] ابتداء من «كتاب الأشعار» Libro de Poemas ومروراً «بقصيدة الأغنية العميقة والأغاني الغجرية» Romancero Gitano و«شاعر في نيويورك» وانتهاء بديوان تماريت Diwan del Tamarit وترجم أحمد حسّان عدداً من قصائده التي تمثل معظم تجاربه في كتاب نشره بعنوان "لوركا، مختارات جديدة» (1979)[24]. وصدرت ترجمة لأشعاره من إنجاز نادیا ظافر شعبان بعنوان مختارات من لوركا (1981) وقد أعيدت طباعة هذه المجموعة مرّة أخرى (1983)[25] ونشر سعدي يوسف ترجمة لديوان «الأغاني الغجرية» (1981)[26] وجاءت ترجمته للقصائد

ترجمة شعرية يلتزم فيها القافية والوزن . وترجم سعد صائب عن الفرنسية عدداً من قصائد لوركا ضمن «ديوان الشعر الإسباني المعاصر» (1985)، واختار خليفة التليسي اللغة الإيطالية لينقل عنها أشعار لوركا كاملة في ثلاثة مجلدات نشرها تحت عنوان «الديوان الكامل» (1992)[27]. ونشرت ترجمة كاملة لكتاب «شاعر في نيويورك» أعدها حسن مجيد (1995) Poeta en Nueva York وخصصت مجلة «الآداب الأجنبية» السورية جزءاً من عددها ذي الرقم (90) يقع في صفحاتٍ كثيرة نشرت فيها ترجمة لقصائد مختارة من شعر لوركا قام بها عن الأسبانية مباشرة رفعت عطفه (1997) وتخللت هذه المختارات بعض السونيتات والقصائد التي لم تسبق ترجمتها للعربية . ثم ترجم له قصائد أخرى نشرت مع القصائد المذكورة آنفاً في كتاب سماه «قصائد حب» 1998[28]. ونشرت المجلاّت الدورية ، والصحف أكثر من اثنتي عشرة قصيدة من شعر لوركا مترجمة للعربية في مناسبات مختلفة ، ومتباعدة؛ أما مسرحياته فقد نقلت جميعاً إلى العربية غير مرة ، وأولاها مسرحية «عرس الدم» Bondas de Sangre التي عرّبها علي سعد (1954) ومهد لها بمقدمة مطولة تحدث فيها عن الشاعر وحياته وشعره[29]. ومنها مسرحية «حديقة الحب»، و«غرام دون برلمبلين»، و«بيت برنادا البا»، و«يرما» Yerma و«السيدة روزيتا»، و«الإسكافية العجيبة». وبعضها ترجم غير مرّة[30]. ونقلت إلى العربية بعض رسائله

النثرية، ومحاضراته، وكتبت عنه دراسات، ومقالات كثيرة، عرّفت القراء به ، وبشعره ، وبأعماله المسرحية ، وبجوانب من تجربته مما جعل تاثيره في الأدب العربي عموماً، والشعر على الخصوص، أكثر وقعاً من أي أديب أسباني آخر.

مظاهر الأثر اللوركوي:

ولابد أن الشاعر محمد القيسي اطلع على الترجمات ، أو على أكثرها، وهو لا ينفي تأثره بلوركا ، بل يؤكد - في إحدى مقابلاته الصّحفيّة - أنه تعرّف إلى شعر لوركا منذ عام 1964 وفتن بما يجده في شعره من إشارات إلى الموت، وهو يعدّه أحد آبائه الشعريين، ولا يقل تأثيره في شعره عن تأثير الشعراء العرب الكبار، أمثال المتنبي من المتقدّمين ، وأبي سُلمى من المحدثين[31]. وقد ازداد إعجاباً بلوركا وتأثراً بشعره بعد فوزه بجائزة ابن خفاجة التي منحها له المعهد العربي الأسباني بمدريد (1984)على ديوانه «منازل في الأفق» الذي صدر باللغتين العربية والأسبانية في العالم 1985[32] ويذكر القيسي في ترجمته الشخصية أنه حين زار أسبانيا لتسلُّم الجائزة قصد غرناطة، وزار القرية التي ولد فيها لوركا «فوينتيفا كيروس» وتجول في الأحياء، والأمكنة التي شهدت طفولة لوركا، وصباه، وفي «بستان التماريت» Tamarit الذي استوحى منه لوركا قصائد ديوانه الأخير (1936). وزار الجبل الذي ذكر في شعر لوركا

بوصفه مستقراً للغجر، وهو جبل «سكرومنتي». وتجوّل القيسي أيضاً في إشبيلية ، وقرطبة ، ومدريد ، وتركت هذه الجولات - إضافة للقراءات السابقة - بصمات واضحة على أشعاره[33].

ترديد اسم لوركا:

ومن أبرز مظاهر هذا التأثر ذكر القيسي لاسم لوركا في غير قصيدة، فهو يذكره، ويرجو أن يُمنح بعض إبداعه، ليعبّر عما يحسّ به من حنين، وتوق إلى بلاده فلسطين، ثم يشير إلى اسم أحد دواوينه، وهو ديوان «الأغاني الغجرية» ويذكر اسم إحدى الآلات الموسيقية التي تتكر في شعر «لوركا» وهي آلة «الكمان».

آه يا لوركا:

لهذا القصب الناحل في الوديان أمشي.

وبحزن السنديان.

فأعرني من دجى غرناطة السّاجي

ومن ليْل أغانيك الشجيّات كمان[34]

فالمقطع الشعري السابق يضم إلى جانب اسم لوركا، وعنوان ديوانه «الأغاني» اسم مدينة «غرناطة» التي طالما تغنى بها الشاعر الأسباني، وذكرها في قصائده.

وفي قصيدة أخرى يذكر اسم الشاعر بأسلوب قريب من

الأسلوب الذي عرفناه في النموذج السابق، فهو يستلهم من شعره، ليقوى على مجابهة الحزن الذي يحس به، والتعبير عن المشاعر القاسية التي تعصف في صدره، لذا يقرن ذكر الشاعر (لوركا) بعنوان إحدى مسرحياته، وهي مسرحية «العُرس الدّموي» وهو يذكر إلى جانب هذا، وذاك «النهر» وهو من المظاهر المتكرّرة في قصائد الشاعر الأسباني :

آه من نغم أن يأتي
ولا يأتي إليّ النهر في هذا النهار
هل تخيط الآن تنورتها حالمة
بالنّهْر ، والأقراطِ والعُمْرِ الرّضيّ
أعطني شِعْرَكَ يا لوركا .
لهذا العُرْسِ، فالحُزْن شجيّ[35].

تضمن الأبيات:

وإذا تجاوزنا ذكر القيسي لاسم «لوركا» إلى شيء آخر، وجدناه يضمْن بعض قصائده أبياتاً من الشّعر مترجمةً في بعض المختارات. فعلاوة على التقديم الذي أشار إليه الدكتور أحمد عبدالعزيز في دراسته المذكورة، والذي نبّهنا إليه في مستهل هذا البحث، نجد القيسي يختتم النشيد الحادي والأربعين من ديوانه النثري «مجنون عبْس» بأبيات من «قصيدة الفارس»:

آهٍ . ليمهلني الموت

حتى أصيرَ في قرْطبة

قرْطبة نائية

ووَحيدة[36].

ويلاحظ القارىء أن القيسي أعاد تضمين هذا الجزء من «قصيدة الفارس» دون أن يعيد النّظر في صياغة الأبيات، على الرغم مما قيل عن الخلط في الترجمة. وأغلب الظن أن القيسي يرى في هذه الصياغة صياغةً أدقّ ملاءمةً لفحوى تجربته الشعرية، إذْ لو كان الأمر خلاف ذلك لما تردد في إعادة صياغة الترجمة، بحيث تقترب حرفيّاً من الترجمة الواردة لدى كل من محمود صبح، وأحمد عبدالعزيز.

ترديد الأمكنة:

وقد يتجلى أثر لوركا من خلال شيءٍ آخر، وهو ذكر الأمكنة التي تتردّد بكثرة، في شعره، ومن هذه الأمكنة «قرطبة» و«غرناطة» وبدرجة أقل «إشبيلية». فالقيسي يقول في إحدى قصائده:

سأغني الآن توقيع اعتذار

للسّطوح الواطئة

سأغنّي ودَمي بابُ النهار

يا شموسي الدافئةْ

......

عَزْفي الحارقُ اليوميّ،

فوّضْتُ عن الجوع،

فكاتبتُ القرى، والرّيفَ ، والصّحراءَ، مِنْ نافذةِ القبْرَ

وطوّفتُ...

موقَداً من لِيْلِ غرناطةَ.. طوّفْتُ[37]

وناديتُ، أخرجي «غرناطة» الآنَ إليّ .

وفي موْضع آخر يخاطب الشاعر (غرناطة) فيصفها بأنها «غرناطة» الحزن، وغرناطة الوحشة:

مساءَ الخيرْ، يا غرْناطة الحزن،

ويا غرناطة الوحشة، والرعشة

ما هذا الزحام؟.[38]

وفي قصيدة أخرى يساوي الشاعر بين (غرناطة) ومُدن أخرى مثل (يافا) وغالباً ما يرتبط ذكر غرناطة في شعره بالحزن، وهو في هذا إنما يشبه «لوركا» من حيث أن هذا الأخير ظلَّ على الدوام يحنّ إلى مسْقط الرأس، وما فيه من ارتباطات، ويشبّه القيسي حزنه بالكاتدرائية، التي يفرّ منها إلى «غرناطة» ذات الأبواب الكثيرة:

وأحدّث غرناطة

من أي الأبواب إليكِ سأدخُلُ

يا امرأتي الغانية بلا زَنْبَق

يا منفى قلبي

يا صَدْري المُغْلقْ

من أين إذاً أتدفق ؟[39]

وفي موْضعٍ آخر نجد الشاعر يحاوِرُ (غرناطة) فيذكر اسمها في القصيدة غَيْر مرة، ويفضي إليها بأسرار نفسِه، وخالص شعورِه، فقلبُه ممزّق، وصدره براهُ الهمّ والشجن ، وجسده ذابل يئنُّ. والغابة، والمرأة، وكل شيء من حَوْله يجْهش بالبكاء، فلا يجدُ من يهمس إليه بأحزانه سوى المدينة الأندلسية (غرناطة):

غرْناطه

آه يا غرْناطه

يا نهْراً تجزّأ عن عيْن الأعداء «عياطه»

القلبُ تجزّأ، يا غرْناطه

والصدرُ براهُ الهم، طويلاً، يا غرناطه

الجَسَدُ هنا يذبُلُ،

والشباك يئن، وتشتجر الغابه.

أغصاناً، وريحاناً، وكآبة

وامرأتي تبكي

آه يا «غرناطة»(40)

وهو في قصيدة أخرى يتذكر (غرناطة) في السّياق التعبير يعن مرارة الاغتراب، أما (قرطبة) فإنّ ذكرها يأتي في إطار الإصرار على العودة، والرغبة في الرجوع إلى الوطن، وتكاد الدلالات الصادرة عن ذكر الشاعر لهذه المدينة في جُل قصائده تشبه الدلالات نفسها التي أومأ إليها لوركا في «قصيدة الفارس»، وغيرها:

إلى أين يا سيّدي القرطبي.

إلى أين موكبك العربي؟

وصلْنا إليك،

فهّيء لنا من لَدُنْك الحروبْ(41).

وهو في «مجنون عبْس» يصر على الذهاب إلى قرطبة حتى لو حال الموت دون ذلك، ونجده يعيد إلى ذاكرتنا اسم «لوركا» ومقاطع من إحدى قصائده، وهي القصيدة التي يذكر فيها الفرس، والزّيتون:

سريعاً. وأقطف قبلتين

سريعاً وأمشي إلى قرطبة

الحجارة في جيب سرْجي

وأغاني (غارثيا) تترنح أمامي[42]

وفي هذه القصيدة - التي استبدل فيها الحجارة والسّرج بالزيتون والخُرْج - يذكر القيسي الطريق المتعرّجة، ويشير على النهر الذي يشق قرطبة نصفين، ويصف الجواد اليافع الذي يمتطيه، ووقع حوافره على البلاط في أزقّة المدينة الأندلسية القديمة، وشوارعها الضيقة، وساحاتها الفساح، مشيراً إلى «الحوذي» بكلمة «الغيتاني»: وهي كلمة أسبانية بمعنى «الغجري»:

أي امتنان أقدمه لك ،

أيها " الغيتاني " الطيّب

في عربتك التي يجرّها جوادٌ يافع

ذو عُرْف مثل شَعْر الأميرات .

وقوائم تلامِسُ برهافةٍ

أشبه بالقبل

بلاط الأزقّة القديمة

وهو يطوف (قرطبة)[43]**.**

ومثلما يكرّر القيسي ذكر قرطبة عاصمة الخلافة الأموية، مشيراً إلى فسيفساء القصر، يذكر إشبيلية عاصمة المعتمد بن عباد ، وهو هنا يجدّد تأثره بلوركا من خلال التركيز على لفظة

«الغجري» و«الرقص» وهما من الرموز المتكررة في قصائده:

وأنا أدخل إشبيلية

مترنّماً مثل «غجري» غريب

بلا موسيقى،

أو مساحة «للرقص»(44).

وفي موضع آخر تقترن المدينة بشعور الغريب المهاجر الذي يكاد يذهلُ عن نفسه:

إشبيلية

لم أكنْ لأعدّ نفسي

أنا مهاجرٌ

ولا بريدَ لي(45)

ويذكر القيسي أمكنة أخرى تتكرّر في قصائد «لوركا» منها (مدريد) وفي هذا المثل نجد الشاعر يذكرنا «بتفّحات لوركا البيضاء»، و«أغاني بيكاسو الصامتة». ولا شك في أنه قام بلعبة لتبديل الإشارات ، فالأغاني للوركا، والتفّاحات لبيكاسو، ولا عجب في أن نجد مثل هذا «الخلط» المتعمّد في الإشارات، لأن الشاعر في نهاية القصيدة سيأتي بعنترة - الفارس العبسي - إلى (مدريد) لتظلّله أول نخلة ، مشيراً بذلك إلى نخلة عبدالرحمن:

تُرى تبحث عن وردْيٍ لعروة النسيان

ليكون المساءُ لائقاً

واحتفالنا الصغير جديراً بتأسيس بيت

بنوافذ وأبواب عديده

تصلُ مدريد بأبعد خيمه

وأوّل نخلة ظلّلت عنتره

ورتّل تحتها نشيد الأسير[46]

والشيء نفسه نجده في قصيدة أخرى يذكر في أوّلها جبل «سكرومنتي»، الذي يكرّره في كل أجزاء القصيدة، مشيراً في الحاشية إلى أن هذا الجبل هو الجبل الذي اعتاد «لوركا» الذهاب إليه ليعايش الغجر الأسبان فيه، مُنفعلاً بما لديهم من طقوس، وفنون، مغنياً على ألحان الغيتار أغانيهم الشجيّة التي استوحى منها قصائد ديوانه «رومانسيرو جيتان».

سكرومنتي

سكرومنتي

أيتها النقطة العاليه.

بانخفاضٍ قليلٍ عن «الحَمْراء»

ووادٍ من عظامِ غَجَر رُقَّد،

وغيتارات محطّمه[47].

رموز لوركا وصوره:

وإلى جانب ترديد الأماكن التي ردّدها لوركا في شعره، مثل غرناطة، وقرطبة، وإشبيلية، ومدريد، وسكرومنتي، نجد القيسي يستخدم ألفاظاً أسبانية مثل استخدامه كلمة (غيتاني) للدلالة على «الغجري» في «أيها الغيتاني الطيب» التي يومئ فيها إلى حوذي ساعده في مشاهدة أحياء البلدة، وفضلاً عن ذلك نجده يكرّر الإشارة إلى الغجر، وإلى النّهر، وإلى الجواد اليافع، وإلى الغابة، والغيتار، والأغاني. وإلى جانب الإفادة من منهج لوركا القائم على محاكاة الأغاني الفولكلورية في شعره، وإخضاع القصيدة للنغمة الشجية التي ترافق الكثير من نماذج الغناء الشعبي. وهذه الظاهرة برزت في شعر محمّد القيسي، ابتداءً من قصيدة «الصمت والأسى» وظلت تبرز في قصائده، وماتزال تلوح في بعض نتاجه الجديد من حين إلى آخر.

خلاصة:

ونخلص من هذا إلى تأكيد الحقائق التالية :

1 - إنّ القيسي قد تلقى أثر (لوركا) في شعره عن طريق الترجمات الكثيرة، والمتعدّدة لشعره، وأعماله الدراميّة.

2 - وأسهمت زيارته لأسبانيا، وتردُّده على غرناطة، ومسقط رأس الشاعر، والأمكنة التي شهدت طفولته، وصباه، في زيادة هذا التأثير، واستمراره.

3 - وقد تجلّى أثر لوركا في شعره من خلال: التمثّل باسم «لوركا» علّه يستلهم بعض شعره، وتضمين بعض الأبيات، بعد إجراء التعديلات المناسبة في معناها لتلائم تجربته الذاتية، وترديد أسماء المدن، والأماكن، التي طالما رددها لوركا في شعره، واقتباس بعض الألفاظ الأسبانية، مثل كلمة: «غيتان»، واستخدام رموز تتكرّر في شعر لوركا مثل: الغجر، والغيتار، والنّهر، والحصان، والفارس. فضلاً عن التأثر بمنهجه القائم على تتبع الأغاني الفولكلورية، والإفادة منها في شعره

الهوامش

1) أحمد عبدالعزيز، تأثير لوركا في الأدب العربي المعاصر ، مجلة فصول، مج 3، ع 4، سنة 1983، ص 273.

2) محمد القيسي ، الأعمال الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1978ص 61.

3) انظر الأصل في : The Selected Poems of Federico G. Lorca, Edited by Francisco. G. Lorca, and Donald. M. Allen, New York, 23 ed, p 39.

4) أحمد عبدالعزيز، المصدر السابق، ص 27.

5) عدنان بغجاتي ، مختارات من شعر لوركا، دار المسيرة، بيروت، ط 2، 1983، ص 67 وانظر Selected Poems ص 40.

6) محمود صبح، مختارات من الشعر الإسباني المعاصر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1986، ص 82.

7) انظر محمد القيسي، المصدر نفسه، ص 63.

8) محمد القيسي، المصدر نفسه، ص 63.

9) محمد القيسي، المصدر السابق، ص 82 وانظر Selected Poems ص 41.

10) أحمد عبدالعزيز، المصدر السابق، ص 273.

11) فان تيغم، الأدب المقارن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر، بلا تاريخ ص 44.

12) المصدر السابق ، ص . 112

13) انظر مقدمة ترجمة علي سعد لمسرحية «عرس الدم» Blood Wedding دار المعجم العربي، بيروت ط 2، 1979، ص 5.

14) كامب، جان، الأدب الأسباني، ترجمة بهيج شعبان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1956، ص 142.

15) علي سعد، المصدر نفسه، ص 34.

16) المصدر نفسه ، ص 9.

17) انظر محمود صبح ، المصدر السابق ص 89 وانظر عبدالسلام المصباح، مختارات من ديوان تماريت، مجلة «نزوى» ع 15، تموز 1998، ص 169.

18) ذكر الدكتور محمود علي مكي في محاضرة ألقاها في معهد (ثرفانتيس) في عمان مساء الاثنين 11/5/1998 أن لوركا قتل في تصفية حسابات وقعت في غرناطة عشية اندلاع الحرب الأهلية عام 1936، وقد عزا هذه المعلومات إلى مؤلف أسباني وضع كتاباً عن الساعات الأخيرة من حياة لوركا. انظر أيضاً ترجمته لمسرحية «العرس الدموي»، المسرح العالمي، الكويت، 1976، ص ص 27 - 32.

19) كاظم جواد وسلافة حجاوي، لوركا قيثارة غرناطة ، مطبعة المعارف، بغداد ، 1957.

20) المعرفة، دمشق، السنة 2، العدد التاسع ، تشرين 2، ص 85.

21) صلاح عبدالصبور، فيديريكو غارثيا لوركا ، بيرما وقصائد من شعره، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1967.

22) ظهرت الطبعة الأولى منه عام 1973 والمعتمدة هنا في الثانية (1986) وانظر العدد 4 من «مختارات من الشعر الأسباني» المعهد الأسباني العربي، مدريد، 1979، ص 154.

23) المصدر سبق ذكره، انظر الحاشية رقم 5.

24) دار الفكر المعاصر، القاهرة، 1979.

25) ناديا ظافر شعبان، مختارات من لوركا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، وانظر الطبعة الثانية، 1983.

26) سعدي يوسف، الأغاني وما بعدها، دار الفارابي، بيروت 1981.

27) صدر عن الدار العربية للكتاب ، (3أجزاء) طرابلس ، ليبيا . 1992

28) صدر في طرطوس بسوريا 1998.

29) علي سعد، لوركا - مسرحية عرس الدم، مصدر سبق ذكره، ص ص 92 - 9، وانظر ترجمة ثانيةً لمحمود علي مكي، مصدر سبق ذكره.

30) أحمد سويد، الإسكافية العجيبة، دار المعارف، بيروت، ط 1، (1961) وانظر ط 2، مكتبة المعارف، بيروت 1985.

31) طلباً للزيارة انظر «يومية مهرجان جرش»، عمان ، العدد 9، 25 تموز،1991، ص 7.

32) محمد القيسي، المصدر السابق، ص 535 - 643.

33) إبراهيم خليل، محمد القيسي - الشاعر والنّص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998، ص 20، وانظر أيضاً ص 35 - 36.

34) محمد القيسي، المصدر السابق، ص 408 - 409 وانظر Selected Poems ص 173.

35) المصدر السابق، ص 408.

36) محمد القيسي، مجنون عبْس، وزارة الثقافة، عمان ، ط 1، 1991، ص 46 وانظر ما جاء في Selected Poems ص 41، حيث:

Ay ! How long the road
Ay ! My valiant pny
Ay ! That death should wait me
Befor I reach Cordoba.

37) مد القيسي، الأعمال الشعرية، ص 403.

38) المصدر نفسه ص 399، وانظر قصيدة. The Little Mad Boy (p. 51).

وفيها يقول لوركا:

I said "Afternoon"

But it was not so

The afternoon was something else

Which had already gone away

39) المصدر السابق ص 537 وانظر Selected Poems ص 19.

40) المصدر السابق ص 537 وقارن بقصيدته Tree. Tree في المرجع المذكور p. 43.

41) المصدر السابق، ص 393 - 394.

42) محمد القيسي، مجنون عبْس، ص 155 وقارن بما ورد ص 39 من كتاب Selected Poems يقول لوركا

Black pony, big moon

And olives in my saddle - bag

43) المصدر السابق، ص 159.

44) المصدر السابق ص 166 وقارن بما ورد في Selected Poems ص 17 وص 19.

45) المصدر السابق، ص 166.

46) المصدر السابق، ص 149.

47) المصدر السابق، ص 151.



تجريبية الاحتمال
وقصص
(دهشة الساحر)

غاليـة خوجــة

تنبع أهمية النص من (أدبيته) القادرة لإبداع اللاممكن من الممكن، مُبَنْيِنَةً هذين الفضاءين ضمن طاقتها الاحتمالية الدائمة التحرّك في بنى النص كرؤيا انكتبت عن رؤيا موازية ألا وهي طاقة المبدع. بين الإمكان واللاإمكان تتموضع قصص (دهشة الساحر) للروائي والقاص (عبدالله خليفة) والتي تبدأ بقصة (طريق النبع) لتنتهي بقصة (نجمة الصباح) حيث تتراءى ما بين هاتين القصتين سردية شعرية تتسارع شفيفة كالنبع ومتلألئة كنجمة الصباح.

تتعالق أسلوبية القَصّ مع مدارات الحدث المخطوف من لحظة يومية معاشة سواء كانت داخلية أم موضوعية لتوسّع لحظتَها الكتابية في تراكبية ثلاثة عناصر أسيّة للعمل: (الحلم/ المخيلة/ تداخلات الزمكانية). وتنفلت هذه اللحظة الكتابية من نفسها وحدودها المتعيّنة لتتواشج بطرق احتمالية في البنية العمقى المتسرّبة من البنية السطحية. من هذه الحركة اللامرئية تُنتج النصوص صراعها وإشكالية العبور في بواتق هذا التحيز الصراعي المؤدى من الحضور إلى الغياب ومن الغياب إلى الحضور وذلك كنتيجة للمتْن الحكائي المكثف جملياً وحلمياً وإيقاعات نفسية.

وتظهر فنية السردية من خلال دلالتها المتعدية، أي أنها تتخطّى الدلالة الثنائية أو الازدواجية لتتشاكل مع المحتمَل الممتصّ للحالة المسرودة بطريقة شعرية تجرب أن تكون لوحة عميقة للحياة داخل الحياة. وبذلك تنطبق على نصوص (دهشة الساحر) مقولة الناقد الفرنسي (سيرجي دويرفسكي): (إن الأدب يتكون من عدد من المغيّبات بقدر ما يتكون من كلمات، وإن ما يقوله النص ينجز معناه الكامل خلال ما لم يقله)[1] وأعترض على عبارة (ينجز معناه الكامل).. لماذا ؟ لأنه لو كان هناك معنى كاملاً لوصلنا إلى معنى نهائي وبالتالي لاكتفينا بقراءة واحدة ولم نسْعَ إلى قراءة متعددة تنبش في أركيولوجية النص.. تتقارب عوالم المجموعة المعنونة باسم إحدى القصص مكوّنة وحدة نصية كبرى فيها من الدهشة مثلما فيها من روائيها الذي يسحر حركة القطْع والوصْل والتداعي والمخيلتي ليحوّل ذلك كله إلى شبكة احتمالية تنكتب ضمن (قصة الحالة) الوامضة بتضافر العناصر وثغراتها التي سنحاول استنطاقها من خلالها كدليل لامرئي يربط الإمكان باللاإمكان.

تشكيلات الظلال:

تنبثق علاقة السرد بالوصف في المجموعة كعلاقة الدال بالمدلول، أي أن السرد يحيل الوصفَ على مكوناته كحديقة ظلالية لا نلمس منها إلا الحفيف الزمكاني المنتقل من اللحظة

الواقعية إلى اللحظة المتخيلة. وما بين حركَتَي الانتقال (من الواقع ← إلى المتخيل) ثم (من المتخيل ← إلى الواقع الذي توحي به مستويات النص) تبرز الحدثية كظلٍ للشخصيات التي غالباً هي شخصيات إضمارية تتصارع مع دواخلها المستترة عابرة من البُعد الموضوعي إلى الجوّاني الذي يحوّله القاص إلى موضوعي نصي ينشر حوافزه المخيلتية بهيئة (جان) أو بهيئة أعماق مشخّصة تخرج من اللامرئي لتدخل عالم الكلمات وتتوالد ، أو تتبعثر ، أو تختزل بعضها بعضاً وذلك عن طريق العناصر الثلاثية المتلاحمة في النصوص (الحلم / المخيلة / تداخلات الزمكانية) .

1) الذاكرة الأولى/ الذاكرة الأخيرة:

ينساب الأثر النفسي استرجاعياً في قصتي (طريق النبع) و(الأصنام) راسماً علاقته الأيقونية في المكان (الطريق المؤدية إلى النبع) في القصة الأولى، و(الحقل) في القصة الثانية. ومن هذا الفضاء كمكانية أولية للنص، تبدأ المؤشرات بالظهور مرتكزة على الشخوص ومتوزعة في النص على الرموز (الهياكل العظمية) في قصة (طريق النبع) و(جوف التربة) في قصة (الأصنام).

طريق النبع/ الذاكرة الأولى:

تنفرج دلالات جملة الابتداء (يتذكر جزيرة « ... صالح»

وهي محاطة بغلالة من الضوء الأخضر) عن تداعيات فعل التذكّر وعن إيحاءاتها المكانية ، لتتدرج في المسافة المتعيّنة (الطريق/ الجزيرة/ النبع) وتتحول في المسافة اللامتعيّنة (الحيز النفسي: الآني والاسترجاعي). ومن نقطة الالتقاء بين هاتين المسافتَين تنشأ علائق محكومة بالذاكرة الأولى للشخصية، حيث (الفجوة القصصية) المنبوشة عبر مقطعَين رقّمهما القاص (خليفة) ليترك ثغرة بيضاء إضافية قابلة للإمتلاء بما ينجزه فعل (التذكّر) الحافل بالألوان (ضوء أخضر/ نخيل/ سماء زرقاء/ رمل أبيض/ شريط من السحر/ جنة وارفة/ الصخور/ الماء المتلألىء/ العصافير/ الدماء/ البيوت الملونة/ القرميد الأحمر...).

ينبني النص على (زاوية الرؤية من خلف) فتتداخل (أنا) الرواية العالمة بكل شيء مع ضمير قصتها الغائب لتسرد ومن ثقب في ذاكرة الشخصية سيرة تلك الشخصية الناتجة عن محفزات خارجية: (الطريق/ جزيرة... صالح/ البحر/ الرجل النخلة/ الجسر/ النبع). وتنحمل الأحداث المتقاطعة بين عبور الطريق وبين الذاكرة على إحالات فعل (التذكّر) الراصدة للعالمين الخارجي والذاتي (كانت هذه الجزيرة دائماً معه، تشخب دماً بين ضلوعه ، مختبئة كمسمار صدئ تحت جلده، وحين يتحرك كان سنها الحاد ينغرز ويطلع أشباحاً وأكواخاً ص (9). أما البنية فتنحمل على اللحظة اللامنسجمة ظاهرتياً - نتيجة التقاطع الحدثي دالاً ودلالة - المتوائمة باطنياً، وذلك من خلال اللغة

الاختزالية التي تتصعّد مع الحالة ناسلة من رموزها (... صالح) البؤرة الأساسية،... التي استبدلها المبدع في نهاية القَص بـ (الزوجة التي قتلها زوجها لأنها سرقت ذهبه وأعطته لرجل في القرية) والتي استبدلها - أيضاً - بمدار (السرقة) التي قامت بها الشخصية (وهو يدفن أباه ويستولي على ميراثه ، ويحمل بقاياه وصوره وخرافاته ويدفنها معه، ثم وهو يشيد ذلك المعمل الصغير، المدفون وسط الحقول والتلال، وهو يتزوج حصة لتحترق فجأة في حادث مرعب، وتعود ثروتها إليه ص (10). وعبر انتشارات الأثر المختصَرة بالسلوك السيء للشخصية بين المال وعدم إطاعة الأب المعادل للقيم، يرتبط أثر الزوجة المقتولة بأثر الزوجة المحروقة، بأثر كلمات أبيه (أبوه يصرخ في نومه وصمته «لا تستطيع أن تعبر بحر الجزيرة إذا سرقت حبة تمر») وبأثر اللاأثر المرموز له بـ(الأشباح/ التهيؤات المصاحبة للشخصية وهي في طريقها/ ظلال الماضي الطالعة من الذاكرة وهي تجوب بين دماء الأضاحي والابتهالات وتحول المكان إلى نخلات مقطوعات صار مكانها معمل وبيوت/ العودة بالخيط الجواني إلى رحلة سابقة مع الأب التقيا فيها بالرجل النخلة الطيب الذي ظهر لهما كدليل أحسن ضيافتهما وقادهما إلى قاربهما). تتشابك تلك الآثار لتخرج من الجُمل بشكلها المجازي (الجزيرة = المسمار الصدئ والكالح المنبجس من عزلة وجلد وذاكرة الشخصية = العبور بين مسافتَين زمنيتين عاشتهما الجزيرة بين ماضيها البكْر وحاضرها الذي تغيّر

(انفتح الطريق وجاءت الجزيرة صغيرة وشاحبة، يحرسها مخفران كبيران ابتلعا وجهها./ كأنها ليست هي. أين غارت البساتين والينابيع وغابات العصافير ، ولماذا هذه الأغنام الكالحة الجرباء تحدق فيه؟ والبيوت الصغيرة الملونة استحالت إلى أقزام متراكبة/ لن يعرفه أحد ، وكل شيء مات..).

شبكة من الإسقاطات المتحولة بين الجزيرة الناهضة من الذاكرة وبين الحيز المتحرك مع السيرة والسير في الطريق، لا تلبث أن تحيلنا من مجازاتها وحواسها غير المتخيلة عن الشعرية إلى عنوان القصة (طريق النبع) الذي نتبين كيف يتحول من عنوان إلى (رمز) ينزح عن فضائه الأول (المكانية الخارجية المشكّلة لبروز عناصر النص) إلى فضائه الأعمق (الذاكرة الأولى) للشخصية المتخذة مساراً (زمنياً). وهذا ما يركّبه لنا مشهدان متباعدان في القص، إلا أنهما يشيران في ذات الاحتمال (الزمني) الذي رغبت بإيقافه الشخصية:

(1) مشهد المكانية المتكون كرحم للنسيج القصصي: (كان النبع يتدفق من تحت الصخور والتراب، زلالياً، مضيئاً، ذا أصوات ناعمة، يكوّن غرفة واسعة ، ثم يتدفق في مجرى عريض واسع، تحف به نخلات باسقات، شديدات الطول والجمال، ذوات أقراط مذهبة، وحشائش كثيفة كأنها روائح امرأة فاتنة وليل مفعم بالنشوة).

(2) تصيّر المشهد المكاني إلى مشهد زماني يتخارج مع الرغبة

الداخلية للشخصية: (يتذكر، يتذكر بألم ومرارة، كما لو أنه يود أن يتجمد مجرى الزمن هنا، أو أن ثمة كشافاً هائلاً مسلطاً على تلك اللحظات. أبوه يغرق في نومه، وهو يكتشف ذلك الصندوق، والذهب المخبأ).

وتنزح هذه الشبكة بدورها إلى الخاتمة التي ارتكز عليها النص في تحولاته المسكونة بالموت والحياة وبالإنبعاث المفاجئ الذي تتشخّص فيه الهياكل العظمية لتُناور على طريقة خروجها من ذاكرة الشخصية إلى الواقع الملموس حيث (المكان المقصود بذاكرتَيه الماضية والحالية) إلى ذاكرة النص والنبع والهرب. (انتبه إلى وجود هيكلين عظميين عند النبع. جثمَ، ولم يسعفه جسمه الضخم، وكرشه المتهدل، أن ينحني ويلتقط حفنة من ماء. أحد الهيكلين العظميين تحرك، وغرف بكأسه ماء وتقدم إليه).

وبين شعورَين متناقضَين (الفرح ثم الخوف) تتموضع شخصية البطل لتزيد من إشكاليات أبعادها. فبعدما تتناول الكأس المعدني المهترىء من الهيكل العظمي الأول، وبعدما تشرب ماء عذباً عميقاً نجدها تحدق في (الرجل الآخر) حيث تتعرّف إلى ملامحه الغائرة في الذاكرة والعائدة مع الزمن الحاضر لتكتشف أنه (هو الرجل النخلة الطيب) الذي دفع قارب البطل المحمل بالهدايا والذهب. تتركب شخصية (الرجل الطيب) المشبّه بالنخلة من ثلاثة أبعاد: (الهيكل/ الرجل/ الهيكل + عرق الحياة الأخير: (هو خط دقيق واحد من عظم فوقه جلد متغضن. يد شاحبة هي عرق أخير للحياة. رأسه أصلع ذو شعر نادر بلون

الطحين. ثمة ماعز ضار التهم عشبه). ولا تتحرك الدينامية السردية من احتمالات الشخصية الثانوية (الرجل النخلة) إلا لتعود بطريقة مموّهة إلى الشخصية الرئيسة الإشكالية. وتتمّ كيفية التلاقي من خلال تدوير الأبعاد الحاضرة الغائبة بين الشخصيتين. وهذا ما يؤكده المشهد اللاحق لـ (عرق الحياة الأخير ولِما اختلط فيه من بعد ثمة: «ثمة ماعز ضار التهم عشبه.»: (جامد، متصلد في ذاته، انقطع عن اللغة والماء والأصوات. حدق فيه عساه أن يعرفه ويقتله. حرك يديه أمام وجهه لكنه بلا روح. تمنى أن يبصره فقط ..). وبهذا تكون البنية قد كستْ دراميتها ذاكرة ، والذاكرة أشباحاً وهياكلَ ، ثم كست الهياكل لحماً وحضوراً يشوق لحظتَه الغائبة المتجسدة في الخاتمة كاحتمال يدعو الشخصية إلى الهرب : (تعكز العجوزان على جسده، ساروا ببطء في طريق الجذوع والأشباح . قال العجوز: - خرج من السجن تواً. قتل زوجته التي سرقت ذهبه وأعطته لرجل من القرية. لم يستطع أن يحمل جثتهم . فرّ مذعوراً إلى سيارته.). ومع الفرار إلى السيارة، أو إلى الذاكرة، أو إلى الواقع، تخرج الذاكرة الأولى للشخصية عن التوقعات، مكثفة الحياة والموت ومسافة التغيّر الزمكانية لـ (جزيرة... صالح) كدلالة على ما يحدث في كل أرض.

الأصنام/ الذاكرة الأخيرة:

تدور أحداث قصة (الأصنام) حول اكتشاف (مهدي) في

حقله آثاراً تاريخية (أصنام/ جرّات/ كؤوس/ سهام/ ..)، وحول ما لحق هذا الاكتشاف من تواجد الأثري المنقّب في أحشاء الأرض وما أصاب الحقل من تعب (لكن السطر الأخضر الترابي لم يعد له. كان مدججاً بالسلاح والوجوه والملابس الغريبة. أناس يحيطون بالأرض وآخرون تغلغلوا فيها ، آخرون يسيّجون الحقل بأسلاك شائكة). هذا وضع الحقل بعد الاكتشاف الذي كان محوراً جذعياً للقصة . لكن قبل أن يؤول الحدث إلى طريعته المتوقعة (وجود الرجل الأثري وحالة التنقيب) كيف صاغ المبدع فنية الحدث بما قبله وبما آل إليه؟.

يبدأ النص بداية عادية تنتقل من الشخصية إلى مكانها (اصطدمت جبهة الحاج مهدي.. بشيء صلب. كان حقله الصغير قد توارى بزحف الظلام) ثم تتضاعف إيقاعية المشهد مع وصفيات المكان والحركة والإضاءة والحفرة التي يجدها مهدي . حيث تصبح (الحفرة) مثيراً تختلط فيه طقوس الشخصية مع طقوس المكان وتُشعرنا بتواصل خرافي مع الأشياء تُسقطها الصورة الذهنية لـ (مهدي) على الموروث الموجود في (الحفرة) كذاكرة جمعية وعلى الموروث في العمق الإنساني للشخصية والذي لا ينفصل عن أبعاد الذاكرة الجمعية إلا بما أورده الراوي وعلى المعاش الحياتي للشخصية التي انعزلت في هذا المكان الذي تحوّل في النهاية إلى (مقبرة) اكتشف فيها تلك الآثار التي يعتبرها أرواحاً شريرة وسراً من أسرار الأرض التي لم ينفّذ تحذيرات أبيه من أجلها. استخدم القاص المؤشّر الفلاشباكي بدلالة

مزدوجة: ذاكرة مهدي العائدة إلى صوت أبيه ووصاياه. وذاكرة الأرض الملتحمة من جوفها مع صلصال مهدي والتي يبثّها الراوية كخط بياني اتحدت فيه الشخصية مع الأرض. أما المعلِن عن الدلالة المزدوجة، فهو الظرف الراهن الذي يوظفه الراوي ليعكس اللحظة المعاشة كاشفاً عن أسرارها أيضاً.

(1) النظرة المتبادلة للدلالة الازدواجية والمنعكسة من الشخصيتين (مهدي/ الأثري): (كان الأثري يرى مهدياً كإحدى المأثورات التي قذفتها التربة. والفرِح يشاهد الرجل كحشرة دائبة التنقيب في جلده) لماذا حدد هنا (خليفة) الفرح لمهدي؟ لأنه لاحقاً سيُبرز لنا ترائيات مهدي للواقعة: (يتصور مهدي أن كل ذلك المهرجان قد تم لإنقاذ أرضه، واستخراج الأرواح الشريرة من باطنها ، وجعل النخلات مزهرة، وإطلاق سراح الينابيع الصافية، وإلقاء الأصنام في محرقة).

(2) تعرية الواقع المتلولب على الدلالة السابقة، وذلك من خلال ما انسرد بعد فعل (اعتاد) الراجح بخصوصيته إلى (مهدي): (اعتاد أن تشق المعاولُ أجساد الحقول، وأن تنثر أمعاءها وأيديها عبر الفراغ الشاحب للزمن، وأن تحمل صناديق خاصة تلك الكنوز إلى ما وراء المدن والبحر، صانعة جنات وارفة لمن يحملونها ويبيعونها بعيداً وسراً. / اعتاد على ركض الرجال القرويين وتفتت أقدامهم قرب تلاله الدموية، وكم من مرة نزف وكتب ورقة ليستبدل أحدهم

أرضه بقطعة ترابية ضائعة وسط البرية، أو ليحصل على ثمن لكفنه وجنازته).

ويفضح القاص معاناة مهدي الذي اكتشف الآثار: (لم تبق أية مدخرات في صرة زوجته، والأكل سينفد كله بعد أيام، والرسالة التي حملها دائراً بها على الوزارات والأقسام، تذوب من العرق والأختام، وهو حائر، متخثر الأعصاب، زائغ النظرات، في شوارع المدينة، يحضنه مصران قهوة ويلفظه باص مع الغازات والدخان/ لم يعد ثمة موطىء لبرسيمه ، وعريشه المفتوح صار جريداً مُلقى. وأبناؤه سحبهم من المدارس وغلغلهم في الأسواق والمحاجر والطقوس).

بتلك الدلالية ينتقد الواقع العربي. ويحمّل نصه ذاكرة أخيرة يُمسرح أطيافَها وهي تخرج من الجسد القصصي. بهيئة مشحونة بالحلم المضاف إلى الرؤيا النازحة نحو الخرافة:

(1) الجملة اللوحة: (تجمد على حائط شجرة، والقمر المكتمل مشتعل بدماء القرابين يصعد من الشرق)/ (قرأ الآيات وعلق... وبكى... ووزع بقايا الأرغفة على العصافير غير أنه بقي ذلك السطر الموحش بين البرسيم والتراب).

(2) الجملة المسرحة: (يتجول بين شواهد حريق، وأيد مرفوعة للقمر، وألسنة نارية مهولة تأتي من الفضاء وتنصب فوق الرؤوس، وتتعالى الصرخات وتتصادم الأجساد ، وكرات الحمم تنقض فوق اللحم ويتصاعد البخور البشري، الثيران

تسير نحو بقعة ضوء ضائعة في السماء، والأبدان تنحلّ محروقة الجلد والروح، تصرخ عبر الزمان، وصياحُها يتخثّر في الفخار).

تمتزج متراكمات السرد في الجملتين (الجملة اللوحة والجملة المسرحة) لتنتج أثراً سريالياً يملأ بياضَ النص بهالات سريعة الإيقاع بين العالَمين (الموضوعي المحمول على رؤيا العناصر الطبيعية وطريقة توظيفها سردياً) والذاتي: المتفاعل مع الرؤيا للموضوعي والمنعكس منها على الذي لا يُرى كعالم ثالث يتقنه (خليفة) ويجعله هارباً من الشعرية إلى تشكيلات المجهول، ومن تشكيلات المجهول إلى الشعرية.

إذن يكمن السرّ الجمالي للطاقة الإبداعية في قدرتها على الانفلات من الحكي إلى ما فوقه وذلك عبر دلالات الإبداع غير الثابتة والمتعامقة في الثابت (الفضاء المكتوب).

في هاتين القصتين (طريق النبع/ الأصنام) نتبين كيف نتجت تداخلات الزمكانية وكيف انشطرت إلى ذاكرتَين (أولى وأخيرة) وكيف تشابكت عناصرها الصاعدة، الهابطة، منتجة أثرَها اللامتوقّع العابر من الإمكان إلى اللاإمكان ضمن شبكة النسيج المتصارعة والسريعة الانتقال والاختزال والمكاشَفة.

الحدثيّة المتقاطعة:

لا تنبني القصص على حدث أفقي تتسلسل أبعاده وتكتمل

كما هو مألوف، بل، تنبني القصص على وحدات حدثية متشاكلة ومتباعدة، يجمعها الأثر المتوغّل كوحدة جذريّة، بدورها لا تقبل النسغ الأفقي وتتجه إلى التعامد سواء بميكانيزماتها، أو بكل وحداتها المكونة نهاية لحركة الاتصال الانفصال الدؤوبة في إنجاز احتماليتها وانعطافها بلغتها عن السائد ، محدثة علاقات جديدة بينها وبين ظلالها المنسربة كـ (فجوة توترية) تنبع منها تمفصلات الباطن كمرحلة أولى، لتصب في مرحلتها الثانية داخل (الفضاء المدوّن).

في هذا الإطار تتماسّ قصة (الليل والنهار) بالوعي واللاوعي كدورة نفسية كاملة متعادلة مع دورة اليوم بقطبَيه (الليل/ النهار) بكل دلالاتهما الزمنية والإعتامية والمشعة، والتي تتبدّى عبرهما سلوكات الشخصية (الدكتور مرزوق) الذي يتناقض بين ذاته وذاته ، فهو في الليل ذاك الإنسان اللامبالي، المتسكع، والذي لا يمارس إلا تلك التصرفات السلبية متستراً بـ(الليل) وبـ (التنكر) في اللباس وفي الطبائع (من يعرف هذا الذي خرج من البيت ببنطلون جينز يابس، وشعر كث ونظارة سوداء وسلاسل من البرونز ذات بروق وقصف؟ من ذلك الكهف الهادىء المعتم، من بين الغرف، تقلقل كائن ما ، قفز وأخرج سيارة صغيرة من ذوات المقعدين، حمراء متألقة، انتفضت أجنحتها وأشرطتها، وألهبت الطرق بعجلاتها، وبدا داخلها مارد ما، يمضغ جمراً، ويعوي). يرصد (خليفة) في هذا النص الظاهر

والباطن غير المنسجمين في شخصية مهزوزة ، تدّعي الانتماء إلى القيم العليا التي تمارسها أمام الطلبة وأمام عائلتها (الطلبة مأخوذون بكرات اللغة ، التي ترن على البلاط الروحي، وكأنهم يتحركون معها في إيقاع خليلي جليل/ ينطلق الدكتور مرزوق إلى غرفته الخافتة الضوء ، المليئة بالكتب، ويجثم وراء مكتبه، نابشاً قبوراً عديدة، متفحصاً أضلاع الموتى وأرواحهم، معطياً شظية من بصر إلى طالبة متسائلة، شاعراً باهتزازات في باطن أرضه، فيتعوذ من الشياطين الزلال). هكذا بكل وقار وهيبة تظهر الشخصية في نصها النهاري لتتعاكس كلّيّة في نصها الليلي الذي لا يخلو من ملمح شظية بصره النهارية لتلك الفتاة التي ترافقه بذات التنكر والإنحراف ليلاً وهذا ما تشير إليه تحولات الدلالات الغائمة، والمحاذية لغموض الحدث ولمقصدية الكاتب الظاهرة بطريقة غير مباشرة (تأتي فتاة قربه . شعر كث ونظارة سوداء وبنطلون. وتظل تدفن سجائرها وأفكارها في مطفأة). تتناظر سلوكات الشخصيتين حتى التطابق وتستمر في الفعل السلبي حتى انقضاء الستار المعتم (الليل): (علبة حمراء تدوي مشكلة خطين من الرذاذ ، وجسداً واحداً متناغماً، ونفايات من الأعقاب والورق والسعار الموسيقي، تلحقها دوريات الشرطة، فتقتحم الحقول والأرصفة وأعشاش الدجاج وأكشاك الباعة. ثم يسلم الرجل الفتاة إلى حيها النائم). تختلط في شخصية(مرزوق) سلوكات الصحوة والحلم تاركة في المقطع الثاني

من القصة حيزاً مخادعاً يتراوح بين أحلام اليقظة والهذيان والشطح، وبين ثنائية الرغبة: (المكبوت/ واللامكبوت) وتدور ذات الشخصية في انقساماتها المبدوءة بنهار آخر (يصحو الدكتور مرزوق وثمة ضربات عنيفة على رأسه ، وسرب من الخيول والأصوات وشرائط الذكر الحكيم، يبغي الدخول. هناك إطلاق نار في منطقة مسيجة من وعيه، وضحكات هستيرية تتحول إلى وميض ، وارتعاشة في اليد). ثم تتداعى اشتباكات الحالة تائهة في المكان وفي إمكانية رؤية الوجوه حيث يترجرج كل شيء فلا يثبت المكان (دكان دُمى/ فلاح ينتصب صارخاً في حقله / مطر جميل يداعب وجه صبية فاتنة/ لم يعد واقفاً على تلة الجبل الوعظي) ولا تثبت امتلاءات المكان (وجوه الطلبة تغدو مثل سائل لزج رجراج، ويده الباحثة في حقيبة أبحاثه تصطدم بزجاجة... وملابس داخلية/ يحاول أن يقبض على ملامح الغزالي ويرسمه على اللوحة، فيتداخل بوجه أبي نواس الصاخب) ولا تلبث دلالات الإمكان المنقلبة إلى واقع أن تتحول إلى احتمال مشفوع بالحلم يصعّد المكبوتَ المنجَز في المقطع الأول من القصة ويركز عليه (في العتمة المطبقة على بيته، يتقلب، يضع يده بين قضبان السرير، يمسك أصابع امرأته ، لكن الرجل الصاخب يخرج، مرشوشاً بعطر، تموسقه السلاسل والقطع المعدنية المتألقة وشعره الثائر، وتندفع القذيفة الحمراء في صمت الليل). تتجاذب الدلالات احتمالاتها بين حدَثٍ حدَثَ ولم يحدث وهذا ما توحي به

بقية النسيج القصصي التي تحيل إلى ما وراء الجانب المظلم من الشخصية: (المكبوت/ الحلمي/ الليل/ اللاشعور): (لكن الفتاة تغمغم فجأة: «كأني أعرفك» صحا ولم يصحُ. بركة من البخار الساخن يغطس فيها ولا يكاد يتنفس. ثمة أيد تضغط على رأسه، وكرات الهواء الهاربة تنفجر حوله. ينهض والآلام تنفجر في أعضائه المستقيلة). ولا تلبث أن تترجرج هذه الدلالة لتُشكّك باحتمالها مشوّشة الحركة السردية اللاحقة (ما هذا؟ أين كان؟ زوجته وأبنائه ينتظرونه للفطور، وصوته وحده الذي يأتيهم. لا تفلح موسى الحلاقة في إضافة فوضى من الجراح على وجهه. يضع قماشاً وينعزل في المكتبة ليتجلى). بعد ذلك، يتحول الصراع الدلالي إلى طرفَين داخليين (الذاكرة / النسيان): (يحاول أن يتذكر. إنه لم يخرج أبداً، عانق السرير وراسل رموزه، استقبل بثّها الأثيري اللذيذ وفتح مملكة ودخل الملكوت، لكن جاءت منطقة مشوشة، تقاطع الإرسال فيها، كأنه يغني، وثمة مرثيات من كؤوس وشموس وصاحت فتاة في دغل وهجم ذئب وتصاعد بكاء وحلت ظلمة). وتتعالى صرخة الوسواس بين التجلّي والإعتام، بين وقوع الحدث وبين لا وقوعه، وتتشوش بذلك حواس الشخصية وحواس القارئ، ثم تدخل المخيلة المتحركة بين كثافة الجُمل إلى لحظة الإقناع بـ (الخلوة الروحية) التي لا تظل مجرد حالة، بل تتجسد بفاعلية يدل عليها الأثر الذي يختتم المقطعَ الثاني: (ويدخل الخلوة الروحية، يقلع من مطار المواد الأرضية

وفتات الطعام ، ويسبح في مجرة من ضوء... ويغدو... في مركبة، ويكشف منطقة من الوجد...، ويلقى الأحبة فتتدفق أنهار... في الصباح وجد النافذة مكسورة). على مدى النص تتوالد البؤر التوترية لتجعل من تقاطعات الحدث خيطاً لا مرئياً يتناسل بمنحنيات مختلفة تتصوّف تارة، وتصير مادية أخرى منشئة بذلك إشكالية درامية تتضافر لتجعل النص في النهاية فجوة توترية كبرى تتراوح بين الإنجاز واللا إنجاز، بين الروحي الشفيف، وبين المعتم الملموس.

وتُفصح النافذة المكسورة عن أثر آخر يتخلل المكانية المحددة كرمز (النافذة = نقطة التقاء الداخلي بالخارجي) وينزح نحو انكسارات (الذات): (لم يعد يعرف من هو). تضيع الواعية في اللاواعية لتترك هالات المتقاطع الحدثي بين حضور (مرزوق) في الواقع، وبين غيابه إلى اللاواقع، وإلى السطور المتناسجة بين ما يراه (مرزوق) وبين ما يسرده الراوية كـ (أنا) متكلمة متخفية وراء ضميرها وراصدة له، وكاشفة عن مونولوغاته الحلمية، الإيهامية، والمتذبذبة بين الأنوجاد ونقيضه. والثيمة الأساسية للنص هي إيقاع الانتقال المتسارع بين الحدث المنشطر إلى نصين (نص الليل ونص النهار) وبتعبير آخر (نص الذات الحاضرة ونص الذات الغائبة) حيث الذات في حالتَيها المتناقضتين تدور حول الكشف عن الذات الذي يصل في الخاتمة إلى نكران الذات والتنصل منها وعدم معرفتها والإهتزاز الكلي الذي تنحسر

موجاته في الأسئلة المطروحة: (من أعطى الليل وجه القاضي والنهار سيف الجلاد ؟ من يمضغ جدران الجامعة والمنزل ويقدمها في طبق فطوره على هيئة خنفساء كبيرة؟ ليست هذه يده، بل نمر ملحق بجسده. البيت خال من الأهل، الأشياء مبعثرة والأطباق محطمة والستائر ممزقة والمكتبة مقلوبة، والحقل يقهقه بالحصى، والأصوات خيوط من الليزر. من هذا الذي يأتي من وراء الأستار، حاملاً طفلاً مخنوقاً، وكراريس وتيساً ومرآة؟). تختمر في المقطع النصي الثالث دلالات الإنكسار لتُصرّ على (الانفصام) الأنوي للشخصية وعلى (الانفصام) الحدثي للنص الذي يتوارى نصفه بهيئة (جثة) ويظهر نصفه الآخر ضمن دائرة الملفوظات: (الرمل، الدم، بحيرة الوهج، أضواء البرتقال، التشظي إلى حبيبات رمان ونار) ولا يخفى ما في (المرآة) من أطياف لـ (الأنا) المتشظية بين مكانين منفصمين أيضاً، أولهما: مكان البحث والجثة. وثانيهما: مكان مرور السيرة في الشارع الأسفلتي الذي ترسم عليه خطين من رذاذ مشع. ووجود الخطين كأثر مائي (الرذاذ) منضاف إلى أثر وهجي (مشع) يستكمل دائرة الانقسام التي تُحوّل الفتاة إلى (جثة) في نهاية القصة (يبحث في الحقل المهجور. ثمة جثة في التراب: لم تعد ملامحها تكفي لرعشة أو بريق). ويتواصل أثر (الرعشة) بشكل محذوف بين المقاطع الثلاثة للنص من خلال (شظية من بصر/ يتمعن في المرآة دم على الفراش. دم في الحوض. دم في المرآة) إلى أن تصل

إلى تشظي السيارة. حيث لا يتضح مَن يدفن مَن؟ هل (مرزوق دفن الفتاة؟ أم أن مرزوقاً دفن ذاته الأخرى؟ أم أن المرآة دفنت المرآة واستمرت في البحث عن (أناها) في المتقاطع بين الليل والنهار..؟؟؟.

على اعتبار أن شخصية قصة (الليل والنهار) شخصية هلامية، فإن كل تلك الاحتمالات قابلة لأن تكون جزءاً من خلاياها وانفصاماتها..

وإلى هذه الحدثية المتقاطعة تنتمي قصة (الأميرة والصعلوك) ولكن بشكل أقل ذاتية، لأن بنية النص هنا تطرح قضية اجتماعية تتطلب بالإضافة إلى الغور في العمق الكشْفَ عن العمق الموضوعي الذي انبنى عليه النص عارضاً مشكلة (الزواج) من رجل غني (تطير في حقل شعره الأبيض المكتظ بالرماد والدخان) يُتقن فن العلاقات والمصالح والأقنعة والتعامل مع النساء مثلما يتقن كيف يسجنها في البيت، في الخزانة، في الوحدة وإعدام الأنوثة ثم يتركها ليرحل مع زوجته الثانية. يتحرر هذا البُعد الموضوعي من فضائه المعهود في الطرح إلى رؤيته من زاوية الأنا الأنثوية التي تستقطب محور القَص المنسرد ببطء في البداية الواصفة لقدُوم العريس الغني إلى الفتاة الفقيرة، الشفيفة، الحالمة بـ (مذيع) تتزوجه وتعاني منه. فهي تتصرف بمنتهى براءتها واهتماماتها كـ (سيدة بيت) لم تصبح يوماً مثل بنات هذا العصر (هذه البُنية المحشورة في جرة الطين البيتي/ أنى

لهذه الفتاة الملفوفة بورق البيوت وعجائن الطحين الحلو أن تفهم الحقائب الصغيرة المليئة بالشفرات، والأوجه التلفزيونية الملونة والسفرات والسهرات والولائم الدموية في عشش النسور العالية، وأمسيات المتاحف والمؤامرات..؟). وعلى هذه المقارنة المتناقضة بين الشخصيتين تنهض مستويات التقاطع السردي الذي يرويه (خليفة) بطريقة توحي بالإستفهامية إلا أنها جانحة إلى الإخبارية المعرية، أي، استترت متْنيّة الحدث بمبناها الاستفهامي الراغب بالبروز بين رصْد وآخر وكأن القاص يوجه كاميرا تشكيلية تُصور الشخصيتين وسلوكاتهما لتعبر إلى عذابات (الأنثى) كضحية تمتص المأساة الكبرى (الذاتية) كونها منتوج عن كوابيس الواقع الخارجي الذي يحيلها في النهاية إلى لحظة من الرعب والفزع تتناسب مع العنوان (الأميرة) التي قُهرت بكل الوسائل عن طريق (الصعلوك) الذي كان حلمها. بين الكابوس والحلم تنتسج القصة عبر فقرات أربع لا تسير أفقياً.

الحلم/ المخيلة:

كلما اختزل النص إيقاعاً مختلفاً ، كلما تعالت فنياته وربطت بين مكوناتها ببنية مدلولية مبدعة. وهذا بالضرورة يحتاج إلى قدرة طاقيّة قادرة على مفاعلة فضاءاتها البيضاء (النص اللامدوّن) الدائمة التحول والتصير والإفلات من لحظة القراءة إلى لحظة قراءة أخرى.. وهكذا لا نستطيع الوصول إلى المعنى الأخير

للنص المتسرب إلى الجوهري من الذات الكاتبة والذات القارئة والذات النصية. في هذه المنظومة تتصارع نصوص المجموعة وتُناور على حاضرها في غائبها وعلى غائبها في حاضرها.
موازنة بين عالَمَيْن:

(1) العالم المرئي المنوجد في المعاش اليومي والمتمرئي عبر النص المكتوب .

(2) العالم اللامرئي المتحرك بين مفاصل العالم المرئي وبين نصوص البياض المتشاكلة كإحالة من لحظة التغلغل الإبداعية إلى اللحظة التي تصبح فيها تلك الطاقة (لاواعيةً نصيّة).

ومن خلال انتساج هذين العالمين يكتب (خليفة) ما بعد اللغة الأولى منتجاً نصاً دائم الإيحاء والمواحدة بين أجزاء الكون (الإنسان/ الطبيعة/ اللغة) مواحدة تتّسم بالشعرية وبالوصفية المتساردة بلغة متنوعة موظفة بما يخدم النص كما يريد له كاتبه، فتارة تكون مباشرة وأخرى وصفية، وثالثة مكثفة، وعلى الشخوص أن تعيش في هذا الوسط اللغوي السريع الإنفلات والتناغم من العمق الإنساني إلى العمق الآخر (الأنا الأخرى/ المحيط/ التعامل مع المبدع). إذن ، لا ترتكز أسلوبية (خليفة) على مجرد إيصال (المتْني - المادة الحكائية) بل هي دائمة التعدّي عليها لتُنجز مبناها (كيفية ظهور المادة الحكائية) ضمن دينامية كيفية تُقاطع العالم المرئي بالعالم اللامرئي. وفي نقطة

التقاطع تتوتّر الأبعاد النصية التي تلتفّ حول أثرها الفلسفي. وعلى هذه الأسلوبية المتغايرة من مبدع إلى آخر انْبَنَتْ جماليات السردية العربية التي يمارسها عدد من الروائيين والقاصين.

ما بين هذين العالمين تداعت القصص (الترانيم/ دهشة الساحر/ الصحراء/ الجبل البعيد) فتنازعت بنيتُها الحركة الشبحية للأشياء وتركت على دلالاتها الباطنَ دليلاً.

تُرى، ضمن هذه الإيغالات كيف لنا أن نفكّ هذه البنى؟

سنجرّب التداخل مع استدلالاتها ونسير في مجازاتها متنزّهين حتى تملأ ظلالنا مسافات النص الفارغة.. فبعدما نقرأ قصة (الترانيم) سنجد أنها مقطوعة مبعثرة النغمات بين علاقاتها المنقسمة إلى وحدتَيْن:

(1) وحدة اجتماعية تمثلها الشخوص الخارجة عن المجال النفسي للشخصية الرئيسة التي يجمعها فضاء مكاني محدد (المستشفى) وهذه الشخصيات هي (الطبيب/ المرضى/ الممرضات/ الزوار).

(2) وحدة باطنية تجسدها شخصية القصة الموحية بـ (الجنون) حيث الصراع بين ترائيات اللاوعي والوعي المسكون بالوحدة الأولى والمتمرد عليها. وتأتي هذه الشخصية كصورة أو كصدى لصوت الراوية الموقّع بعدة ضمائر تبدأ بالتوجه إلى المخاطب (ثمة جسد منفلت من الإيقاع. أطرافه تمتد من

الأفق إلى الحريق. عيونه تستصرخ كائنات خفية. وأصابعه تلمس الرماد وبقايا الأحذية)، ثم ينزح الصوت الراوي عن المخاطَب - القارىء إلى ضمير الغائب (لايزال جسده ينتفض بين الماء والفضاء/ إنه يحتضن شيئاً..). فعن طريق التنويع الضميري يضيف (خليفة) ترنيمة خفية على ترانيم الجسد - الوعي - المعقول، الخارج عن إيقاعات الوحدة الأولى (الاجتماعية). وكذلك من خلال هذا التنويع يُخبرنا بالمكان ويُلفت إلى حالة المريض الذي يعالجه الطبيب بإبرة مهدئة. ثم ترتفع تداعيات اللاوعي ليستوطن فيها الراوية سارداً لنا ما تراه الشخصية (هناك زائر لا مرئي يقترب من هذا الإنسان المبعثر. هناك خطوات لامادية تعطيه جلده ويده، وتجعل الارتجافات الزلزالية تتوقف، والمتلاشي يستعيد أجزاؤه بقوة مدهشة). ولايلبث الإيقاع المنبسط أن يتحول مع دخول الشخص اللامرئي ودخولنا مع الراوية إلى منطقة اللاوعي. لايلبث هذا الإيقاع أن يتوتّر منعكساً من الجمل الوصفية المتلاحقة الموشومة بشعرية المخيلة والحلم والعبور إلى غايات الذات المتشكلة من رموز كـ (المرايا/ الوهج/ الألوان/ الأطياف/ الينابيع/ التراب/ الطائر) حيث تتراصف هذه الرموز في ترنيمة مشهدية تفكّك الذات الإنسانية إلى مكوّناتها الأولى: المائية، الهوائية، الترابية، النارية (إنه يحتضن شيئاً يتغلغل فيه، وبضع مرايا منه

تتألق بوهج، وأجزاء أخرى تنبض ألواناً وأطيافاً. يعرق بغزارة، وتمتد منه ينابيع وروافد من مياه فوارة ، وتحلّ سكينة، وتحلّ طمأنينة. وكأنه طائر قادم من تنّور، وكأنه نور اتحد بالتراب). وتحلق أبعاد الحلم المتجسدة بـ (الجاني) وبـ (الذات العمقى) متجاوزة الإيقاع الخارجي الذي يعود إليه القاص من خلال الشخوص الثانوية (مشهد جعل المرضى والمرضات والزوار يؤخذون، وتتوقف أفئدتهم عند عقارب الوجه وهي تتحد في انفجار الروح). ألم تظهر هذه الحركة الانتقالية كعودة إلى الشخصية الرئيسة ولكن بوساطة جعل المفاعل الخارجي (الشخوص) مرايا أخرى للمفاعل لتدرجات (الأنا) المتكاشفة حيث يتشظى البُعد اللامرئي جامعاً عناصره الأولية بلفظة (الروح) ومدلولاتها؟. وعلى إيقاع الانفجار الروحي تتنامى الدينامية المتحولة التي لم تتشظّ إلا لتتكوّن بهيئة مختلفة (الطبيب أغلق الغرفة ، اقترب من الجسد الممدد، وفتح الضوء على دوائر التشنج والضجيج الدموي، فوجد جلداً رقيقاً برغم زهرات وأقحوانات، وتلك الكدمات وضربات الكهرباء الساحقة توارت وراء صدى خافت، وجاءت طيور من خلف الشاطىء وأطلقت تراتيم في الفضاء) تنكمش أصوات الانفجار بيانياً عبر كثافة المتحوّل الروحي الذي يطارد نفسه بـ (الدوائر) ثم بـ (الزهور والأقحوانات) ثم بـ

(الصدى) الطالع من صوت الراوية كمنولوغ للشخصية لم تقلْه وباح به المبدع، ثم بـ (الطيور) الدالة على الفضاء والهواء والحرية، ثم بـ (الشاطىء) كمكان إيمائي تراكمت فيه كل تلك التحولات لتوحي بخطّ وصولٍ ما، ظلَّ غائماً ومحمولاً على حركة الموج الهادرة مع ما أطلقته الطيور في الفضاء وأسماه الراوية بـ (الترانيم) التي تنعزف بصوت الراوية حيث لم يعد الصدى يوازي الصوت بل، صارا يتخارجان من حنجرة واحدة تُخاطب (الجمْعَ) وكأنها (زارادشت) المتخفي بـ (نيتشاويته) بين الدلالات المتروكة قرب (الشاطىء) لتنزاح إلى (البراري والصحاري والحمم والحمى والأنفاق) عاكسة لحظات تأملها كـ (وصايا): (أيها الأحبة الضائعون في البراري هلموا إلى نبعي. في زمن الصحراء الناري تعالوا إلى فيضي وغمامي. لا تكونوا مثل رجل حرق الغابة وحوصر في أتونها، وامتلأت حفره بجثث الطيور والأرانب). ربما (النبع) هنا هو (الروح المتفتتة) إلى ذاك الوشيش الكينوني والذي يعكس ترائيات صمته الظاهر وتجوّله المستبطَن باحتمالات النسيج القصصي والتي تضم اللحظة المعاصرة كذلك: (في مشيي الطويل في أسلاك الكهرباء الصاعقة لم أجد الراحة. في حبوب السراب لم أجد واحة. في الإعلانات الملونة وقوائم الطعام المليئة بالغزلان لم أرَ ذاتي. أدانني أطفالي لصمتي). وفي هذه الجملة تحديداً

يبدأ المكبوت بالإفراج عن جراحه وإشهارها بطريقة مواربة لا تترك إلا مؤشرات كالصدمة الكهربائية والحبوب السرابية (المهدئة، أو الحلول المؤقتة للواقع) وكالإعلانات الملونة وقوائم الطعام والصمت المؤدي إلى (الكبت) وتشخيص إدانة الأطفال التي تلحقها دعوة للعبور إلى (العمق) المرموز له بـ (الخيمة) وإلى معادله الإشاري (نهر الماء) المدلّ على (الزمن الداخلي ثم الزمن العام) والمدلّ كذلك على (الاستمرارية) في الحركة والروح والإنفجار والحلم (أيها المتعبون القادمون من الحمم والحمى والأنفاق، جيران النمل، تعالوا إلى خيمتي الوارفة ، هناك بدأ نهر الماء يأخذني إليكم). ثم يقطع هذه الفجوة صوت الطبيب المتسائل: (هل أنت بخير، هل أراحتك الإبرة؟) حيث يخفّ التوتّر لصالح الديالوغ الذي يجري بين الشخصية وطبيبها مع اختلاف مقصدية كلّ منهما (سأل المريض: هل رحل؟) ويُنتج الحوار مفارقته من تصرف الطبيب وإجابته (تلفّت الطبيب وانتبه إلى ضجة المرضى المتسربة إلى عمق المستشفى. قال: - ذهبوا للنوم). بعد ذلك تتصاعد صوتيات الداخل (الترانيم) لتتمحور حولها الحدثية وتنقلها من فضاء الدلالات المخيلتية إلى فضاء الدلالات الواقعية، فتتحول هذه الهذيانات إلى انكشافات رفعت السُترَ عن المغيّب وجعلته كلمات مشخّصة تتمتع بمجال حيوي في النص (كان المريض

يتغنى بالكلمات، يترنم، فيطلق حفيف الفراشات والأجنحة والأشعة/ كلماته مثل حلوى الأطفال، تبدو عسلية المذاق ، تتدفق بحنو ، وتفيض من غدير، وتطبطب على الأكتف، وتضم الصدور والرؤوس ، ليتشكل بكاء جماعي مرير مرهف، فتتساقط الخرق الملوثة وأردان الدم والطيور الجارحة) ولا تحافظ الشخصية حتى عن طريق كشْفها على تشكيلتها الجسدية، فهي مستمرة كـ (نهر الماء) بالتغيّر مخلّفة في البنية المدلولية شخوصاً تنطلق منها وتعود إليها عبر مسالك بنائية متنوعة (وتغدو أصابعه ثللاً من البشر يتدفقون على خيمة في عمق الألم والرمال، والظلال تصير واحات وطرقاً ومناجم، وعيونه تبدو كأشرطة الأفلام الملونة العريضة حيث الغابات والآفاق والمدن اللامتناهية) ولاتلبث هذه الشخصية أن تستقطب بترانيمها الناس والمرضى وحتى الأطباء الذين (يستلون من ملابس المترنم خيوطاً يضعونها على أكتافهم، ويغمغمون بكلماته وهم يدسون الحبوب والإبر في أجسام المرضى) ولم يفلح طبيب المريض بإلغاء ذلك، بل نجد أن الأطباء يحررون شهادة شفاء للمترنم. وتأتي لحظة الخروج إلى الشوارع وما يتلوها من سلوكات تقوم بها الشخصية وطبيبها ، حيث تتحول الرموز إلى أبعاد تشمل ما تعانيه الأرض من حروب وأوبئة وغزو واحتلال وكوارث ودماء وعدوى عولمية أصاب بها المريض كلّ أشياء الأرض.

ولقد تجسد ذلك في حركة القص المنتقلة إلى الطبيب (دخل الطبيب تلافيف الأدمغة باحثاً عن سر هذا الاضطراب فعثر على أجسام ضوئية تنفجر مطلقة أصواتاً غامضة، حرر طلباً إلى الجهات المختصة لإعادة المريض للعلاج اللازم، وبيّن خطورة انفصامه المتعدد الجهات والإشعاعات . لكن رداً لم يأت. رأى صور المريض تغزو الشوارع، تحتل الحوائط بين الممثلين والماركات التجارية والنصب التذكارية../ ذات صباح وجد المريض المترنم يظهر في التلفزيون. كانت دباباته تحتل الأبنية والحشود والفضاء. مضت الأرض كلها تتنفس ترانيم وتمضغ أعشاباً من الورق والدم). ورغم شدة مناعة الطبيب إلا أنه في النهاية يصاب بترانيم (السم الأبيض) كدلالة على كل شيء فاسد سواء بالطقس العام أم بالطقس النفسي أم بالدلالة الأولى للكلمة (المخدرات) وما تشير إليه من تصرفات بعديّة، (أي ما تؤدي إليه بعد الإتجار بها أو تعاطيها أو..) أو بالدلالة الثانية لـ (السم الأبيض) المتجهة وفق توظيفاتها في النص إلى المؤشر البعيد (البيت الأبيض). فيخرج عبر تلك الدلالات الطبيب من كآبته إلى دمائه وإلى حالة الهذيان التي لم تخترق المدينة فحسب، بل اخترقت وعيه أيضاً (راح يهز ذاكرته ويشك في عقله، وخيل إليه مرات أنه هو المريض / في المساء كان الطبيب معلقاً في فضاء غرفة، يرشح دماً ورأسه استقرت على

النخيل والعصافير، ووجد الخيوط والخطوط والشواطىء والنساء، تتكلم. بعد ليال مجهولة العدد، كان الطبيب مهدم الملامح، يوزع أوراقاً فيها ترانيم جديدة..).

في هذه القصة حدث انتقال مفاجىء لإيحاءات الرمز من حالتها الشفيفة الأولى إلى نقيضها تماماً، فلقد بدأت الإيحاءات وكأنها ولوج إلى الذات الإنسانية بغية التعامق معها والإفصاح عنها عبر اللاوعي، وهذا ما دلّ عليه رمز (المريض) حتى النصف الأول من القصة والمتمظهر بجمالية متداخلة مع المخيلة لم تلبث أن تتحول إلى رمز لشيء آخر متناقض استمر في النصف الأول من القصة التي انتهت به، حيث شعرتُ بخلل نتيجة بروز المقصدية الثانية دون التمهيد اللازم لذلك ولو عن طريق جملة مشهدية كان بالإمكان تكرارها كـ (لازمة) تختزن ما سيقوله النص بكليته دون الشعور بأن النص كوحدة عضوية عانى من انفصام، وربما هي فنية يفضلها القارىء المبدع، أما المتلقي العادي فستصعب عليه هذه الإيماضة، لذلك أقول: كان بالإمكان الإرتكاز على هذه الجملة كـ (لازمة) تظهر في مواضع مناسبة ليتكافأ الرمز مع مختلف معطياته واتجاهاته: (أجسام ضوئية تنفجر مطلقة أصواتاً غامضة... انفصام متعدد الجهات والإشعاعات).. هذا ما تزعمه قراءتي.. ذلك لأنه سيصعب على المتلقي الربط بين انفصامات النص كوحدة كبرى وبين حركة الانفصامات المتشابكة عن بُعد بين مدلولات (السم الأبيض)

و(الأفلام الملونة العريضة حيث الغابات والآفاق والمدن اللامتناهية) و(كلمات المريض التي تطبطب على الأكتف ، وتضم الصدور والرؤوس، ليتشكل بكاء جماعي مرير ومرهف).

وتلتقي قصة (الصحراء) بدلالة (الجنون) مع قصة (الترانيم) إلا أننا في (الصحراء) نتبيّن جنوناً آخر تشترك فيه الصحراء مع البطل (السائق) الذي حلم بنشر شيء جميل في البلاد ، فشوهته المدائن وسلبته ذاكرته وملامحه وأذنه وقلبه ورجولته.. حيث يتم محو الأعضاء الأشد حساسية في الكائن الإنساني ليكون بلا ذاكرة، بلا جذور، بلا أية قدرة على التفكير بالتغيير.. وهذا ما أخبر به البطل الركاب الأربعة الهاربين بالدولارات والبصل والساعات، وذلك بعد ضياعهم في الصحراء - الوطن ثم لا ينقذهم من تيههم هذا إلا البطل (السائق المجنون): (تقاربت رؤوس الركاب وسألوه معاً: من أين أنت؟.. لا أعرف تماماً . ضعفت ذاكرتي وشحب بصري . لكن أظنني عشت في قرية جبلية ما، لعلها في المشرق أو ربما في المغرب .. رأيت نهراً يتلوى ألماً. وكانت ثمة جمال تغني في الصباح وتحصد في المساء. أذكر أن القرويين كلهم أحبوني ، وقالوا انشر كلمتك في الوطن كله.. آه.. في البلد الأول استبدلوا وجهي . وفي البلد الثالث وضعوا مكواة على قلبي ، وفي البلد العاشر قطعوا أذني، وفي البلد.. نزعوا رجولتي. وغصت في وحل وفقدت سمعي وذاكرتي، ولم أعد أعرف قراءة اللافتات، ونسيت اسمي ولغتي

الأولى ..).

يُتقن (خليفة) كيف يُسرب رؤاه الفاضحة والرافضة للواقع دون أية مباشرة.. أليس هو من يعتمد على الطاقة الخلاقة في صوغ ما وراء اللغة النصية وتكوينها كمنظومة غائمة وممطرة ومشمسة في آن معاً؟ وبلا شك فهو يجعل فجوة البياض الرمزية مكاناً إضافياً للظلال الدائمة التحول بسردها الشعري وبإسقاطاته وبإحالاته المتناسلة من الجملة إلى البنية العمقى. ولا تكون الشخوص - ولو كانت حيادية أو سلبية في محيطها - إلا شخوصاً فاعلة تستعير منطوق (الأنا) الراوية اللمّاح. فها هي شخصية السائق المستلبة الحواس تتراءى ببصيرة حركة العناصر الطبيعية وتحيلنا إلى ميتافيزيقيتها (كانت ثمة جبال تغني في الصباح وتحصد في المساء) صورة شعرية تموضعت في المقول المبني على الخرافي والعجائبي والمنشئ لغرائبيته في المتحول السردي الذي لا يستقر في الرمز، بل، يركض من حوافه إلى فضائه إلى مركزه ثم يفجره وبعدما يلمّ شظاياه، يركّبه بطريقة أخرى لم تحتفظ من مكوناته الأولى سوى بأثر لامرئي ينضفر مع أثر المجهول ليُنتج جملاً تتجاوز لحظوية الحواس إلى زمنية الحدوس التي تعبر من الرمز إلى هالاته متشكلة كـ (وشيعة) دلالية تختلف ذبذباتها مع حركة الانتقال النصّي، وعلى هذه الذاكرة انبنى (نسيان) الشخصية واختلطت جهات إجابته عن (الأين) كدليل ماثل بين مختلف جهات الوطن (قرية جبلية ما، لعلها في

المشرق أو ربما في المغرب) وتتكشف من خلال ذاكرة النسيان السردية ما آلت إليه مستويات الحياة المختلفة التي يتناول آناءها الشخوص الأربعة إضافة إلى السائق الذي سيخرجهم من صحراء الموت إلى (درب به رائحة قار) أو إلى ما تحدث عنه السائل للركاب (انتظروا فالدرب طويل ورهيب، مثل كل دروب حيواتنا.. حين جئت إلى المستشفى كان في حلة فوضى مطلقة. الأطباء يدهسون المرضى، والموتى يحكمون النهار، والأسلاف يأكلون طعام الجوعى). ولأن (الموتى) مازالوا يحكمون (النهار) بما لهاتين الدالتين من معان، فإن خاتمة القصة تأتي لتشهد على ذلك (عندما توقفوا في أول نقطة عسكرية اندفع الركاب الأربعة إلى الضابط. بعدها اندفعت ثلة مدججة بالسلاح والقنابل إلى الساقل الذي راح يقطر في فمه بقايا زجاجة المياه).

ستكتشف كذلك في قصة (الجبل البعيد) كيف تصيّر المكتوب إلى لا مكتوب حين غار في هلام التحولات المنحازة إلى تقاطعات الدورة الشعرية في مسافتها الأبعد حيث لا تصل الشخصيتان (الرجل الشاب/ الرجل العجوز) إلى المكانية التي ظلت في حيز اللاوصول (الجبل البعيد) حيث تداخلت ملامح هذه المسافة مع ملامح الشخصيتين و(الصحراء) منذ نزلا إليها من (الباص) وحتى تعرفا على غاية بعضَيهما المتمرئية عن طريق دلالات الديالوغ (سأل الكهل): - ماذا تفعل في البرية أيها الشاب، ولا زاد ؟. - إنني في مهمة الشيخ درويش / - وأنت

يا سيد ماذا تفعل في هذه الصحراء الغريبة؟ - إنني باحث، أكتب عن الزهور والغزلان والفراشات). وتتبين فيما بعد غاية الكهل صنع كتاب عن (الشيخ درويش) أما غاية الشاب وكما هو واضح من المحفز الخارجي (المسدس) فقد كانت قتله. ولا يفرج النص عن (غاية الشاب = القتل) ولا عن أسبابها إلا في حالة الشاب المتراوحة بين هذيان الحمى والصخور وانبثاق منطقة مونولوغية تخاطب طيف (الشيخ درويش) وهو يخرج من دلالات النص الإشراقية (رأى فيما يراه المحموم قوافل صاخبة تندفع عبر السراب. سيوف مشهورة وصناديق ذهبية وسبايا جميلات وهوادج رائعة ومشاو عنيفة المذاق لشياه ورجال مسلوخين ناضجين فوق صحون الأرز الزعفرانية. سقط.. أسياخ الشمس تكور لحمه وتشويها. اندفع في تأوهات وهذيان: - اصفح عني أيها الشيخ درويش. لم أرد إيذاءك. أصحابي دفعوني لهذا الإثم. ولكنك تستحق هذا .أمي ماتت بسببك، وحيّنا أفلس من تعاويذك. جاءتني الرؤيا أني سأقتلك وأنت باركتني! أرجوك. اعطني قطرة ماء) وتتراكب مشهديات النص كبقية نصوص المجموعة بطريقة (الكتابة عبر النوعية) التي قال بها (إدوار الخراط) حيث تمتصّ الجملة كثافة شعرية يتخللها إيقاع السرد بتقنياته المختلفة لتُجذّف بالحوار (الديالوغي والمونولوغي) وبالمخيلة المتقطعة ضمن شبكة العلائق والبنى حيث تتشكل خلفية النص المائلة بطريقة لا مرئية لفراغاته (النصه البياضي) فلا تثبت الامتلاءات في ذات الفراغات ولا الفراغات ثابتة في ذات الإمتلاءات.. لماذا؟ لأنها

تظل في دينامية توزيعية تتحول مع منحنى التوزيع الحركي الباطني لترسم إيقاعات أثرها من العمق إلى السطح، فتبدو لنا تلك الحركة الغائبة كلحظة حضرت فجأة لتسقط على السطح (الجسد النصي) المادي كمياه بحيرة ترسم دوائرها واتساعات هذه الدوائر تبعاً لقوة سقوط اللحظة الغائبة على السطح وتبعاً لطاقة ارتدادها المتغايرة. إذن هنالك تناسُب طردي بين تحولات الاختفاء والتجلي التي يمارسها الأثر على النص منتجاً حدثية المخيلة والحلم التي نراها في قصة (الجبل البعيد) حدثية هلامية تصقل شظاياها في عدم التقاء الحدث بنفسه، مُكسبة الحلم إضافة مدلولية تجسدها لنا فنية (الموت) المنسوبة إلى (الكهل): (في الصباح وجد الكهل متجمداً مشلولاً. عيناه وأصابعه تؤشر إلى جهة غائبة). وكذلك تجسدها لنا الدلالات الإختزالية التي صوّرت الأثر في ختام القصة (كتلة غريبة من العظام والجلد وأربع عيون مثل كرات الضوء البلورية وموسيقى، تزحف على الرمل المشتعل نحو جبل بعيد..). وبذلك تكون الدلالات قد عايشت خرافَتها المتبادلة للتشكيليتين المعقولة واللامعقولة. تلك التشكيلية التي لا تخرج عنها قصة (دهشة الساحر) الحاملة لعنوان المجموعة والمنكتبة بلحظة حاضرة استرجاعية تتقدم عبرها التصوراتُ إلى المفرداتُ إلى النص. وفي هذا المجال الاستغراقي تنمو دلالات الحدث المحوري تقابلياً (الساحر الذي يمارس الطب) كطرف أول و(الطبيب) كطرف ثان تتعالق بينهما المفاهيم منذ اللحظة

الإستهلالية التي يقفان فيها وجهاً لوجه بعدما تُحضر الشرطة الساحر من بين زجاجات كافوره وزعتره ووردِه: (تأمل الطبيب المسؤول المشعوذ، وهتف في نفسه: «الآن وقع في قبضتي. يا لثارات تلك الأيام المرتجفة من خطواته المخيفة، ونظراته الميدوزية القاتلة). وداخل تناظرات المحيط للشخصيتين وأوصافهما تبرز ذاكرة الساحر كشخصية تروي ما حدث منذ سنوات بينها وبين والدَيّ الطبيب. حيث تزيح الذاكرة الستار عن مغيّب فحواه: أن لولا مساعدة الساحر لأم الطبيب ولأبيه على الإنجاب، لَما كان هذا الطبيب واقفاً اللحظة أمام الساحر مع رغبته المترصدة لمعاقبته.

انتسجت هذه القصة على مبدأ تَوالُديّ، بمعنى، أن القصة ابتدأت بحدث حكائي حملته الشخصيتان، ثم ولدت من هذا الحدث حدثا آخر حملته ذاكرة إحدى الشخصيتين (الساحر). وبهذا نكون أمام نسيج قصصي يرتكز على (حكاية في حكاية). الحكاية الأولى فضاء محدد بالحدث الأول المباشر الجامع للشخصيتين، والحدث الثاني حكاية ذات فضاء مائع ولا محدود يتسوّد (الفضاء الأسود - المكتوب) بين أطياف الذاكرة الفلاشباكية وزمانيتها المنسحبة إلى الماضي المسرود مونولوغيا غاصت فيه شخصية الساحر وتوحدت معه حتى الدرجة التي لم تعد تسمع فيها أسئلة (الطبيب المسؤول): (أتسمعني أيها الرجل.. أنت في موقف خطير، ولابد أن تدافع عن نفسك؟) مع تنبيهات صوت الطبيب يقع نظر العجوز على اسمه، فيُدهش، ويغوص في ذاكرته، متحولاً معها إلى حكاية تستعيد اللحظة

التي ولّد فيها العجوز هذا الطبيب. يتداول الزمن النصي حركة الإستعادة بفنية متقطعة بين صوت الطبيب المخاطِب وبين صوت الساحر الذي يسحبه إلى ذاكرته جاعلاً منه نقطةَ متحركة في زمنية أخرى لا تغادر صراعات النص، لأنها لا تنفصل عن المسرود الراهن إلا لتضفره معها في بنية سردية مركّبة (أعاد البصر إلى وجه الطبيب، فرأى قناعاً من البلاستيك اللدن الموشى بالعظم. وبدا جمهور كثيف من الصغار يسن الرماح ويذوب في الزمن) ولا تبدو الحكاية الثانية (ذاكرة الساحر) متواترة أفقياً، فهي تنسرد عمودياً، وتتوغل من نهايتها إلى بدايتها في العلامات المتقاطعة . فالذاكرة تسرد نصها في خاتمته، في اللحظة التي يقع فيها نظر الساحر على اسم الطبيب، فيخبرنا كيف ذهب مع الأب المذعور ليولّد الأم (وبرزت أعمدة النور الأولى في غابة الأكواخ. ورأى خطواته تتبعثر مع قنديل في زقاق ضيق، ورجل مذعور يحاول أن يقوده إلى كوخه . كان أنين الأم يسبق الريح). ثم يبدأ هذا الزمن المُذاب بالتهيكل ضمن علامات العودة إلى دلالات عقم الأم (في زمن كان النخل وحده مسؤولاً عن التراب، جاءته امرأة جزينة. لم تخطُ أبداً إلى منزله. كانت مذعورة) وتفسر لنا الجمل اللاحقة أسباب ذعرها فهي لا تُنجب، وثانياً هي قادمة دون علم زوجها الذي طلب الساحر إحضاره. فيأتي لزيارته بعد شهور ليفحص نفسه ويتّبع تعاليم العجوز، فتحبل زوجته.. تُشكّك دلالات السرد بمصدر (الحالة) فهي توحي بالساحر تارة وبالزوج أخرى تاركة الاحتمالَين مفتوحين على النص (أدنى

المرأة... وغمرها بأسئلة داخلية عميقة، فاكتشف أنساغ الدم الوافرة، وضجيج الخصب ونداء الأنوثة الشاهق / شعوذ واغتصب المال وحوّل النساء إلى شراب... يومي) ثم تناور الدلالات لتُقنعنا بأن الساحر ليس أباً للطبيب بل الزوج الذي وصف له المشعوذ نوعية طعام وشراب تناسب حالته بالإضافة إلى العشبة السرية التي وصفها للزوجة (سحبه إلى رقص الأخطبوط ذي اللحم الأبيض الفاتن في الأرز، واختباء السرطان في الرمل وفي سوائل البهار المشتعلة، وسرّب نسغاً من النبيذ الغائر بالرغوة والشهوة إلى أخاديده الشاحبة، وأعطاه أجنحة الطيور ليضع أعشاش الحب والإنسان. بعد شهور جاءه صاخباً ، ساحباً تيساً يضج باللحم والفحولة، وأعطاه إياه وهو يصرخ: - حبلت امرأتي). في حيز هذا الترتيب المختلف للمكونات، يبدأ أحد الاحتمالَين بالإنحسار لصالح الاحتمال الآخر التالي لتحركات واستفهامات واستغرابات الطبيب العاكس لهذا التناقض (الرجل / العلم) الذي يتابعه القاص من زاوية (الرؤية من خلف) فيصف لنا تأملاته للمشعوذ الواثق، ومهمته في سحق الدجل، وأعماقه التي ودّ لو قالها (كان يود أن يقول: - أيها الرجل تستطيع أن تعترف وتتوب لتخفف عنك العقوبة. لكنه توقف. أحس كأن عيني الرجل تتكلمان بقوة، وتلك الأخاديد العميقة المحفورة في الزمان والمكان، ترسل برقيات متلبثة إلى كائنات غير مرئية) تلتقط حواس الطبيب دواخل المشعوذ وترتد إلى نفسها محللة حقدها على الدجالين. وعبر مسافة الإلتقاط - الإرتداد ، يبرز صوت

الراوية مستفهماً بشعرية عن اللحظة الناتجة عن اصطدام اللحظة الحاضرة بالماضية والتي تنفتح على عناصر أخرى تمزج الطيور بالموج بالأطفال بالنخلة بالمرأة بالكتاتيب (أهو ريش الطيور يتحرك خادعاً الغزاة أم موج البحر يهدي القواقع إلى الأطفال؟ أم هي أرجل الصغار المجلودة في الكتاتيب، والأسياخ المحمرة الداخلة في أجسادهم مانعة الأشباح والعيون؟) وتلتحم هذه العلامات الخارجية للنص لتكون انسجاماً تقاطع عالمه الحيوي (العالم الموضوعي) ليتصل بعالمه الجواني (السيميائي - موضوع العلامة) الذي يترسب في جملة نوّعت في تكرارها الظاهر مرتين، أولهما في المقدمة ، في لحظة قرع الباب للقبض على المشعوذ: (لملم العجوز أطرافه المبعثرة بين النوم والحلم)، وثانيهما في الخاتمة التي تُنهي الإزدواجية الحكائية (حكاية في حكاية): (كان العجوز غارقاً في النوم والحلم) حيث يبدأ الإحتمال الممتد بالظهور من أغواره الدفينة داحضاً احتمال البنوّة للأب الشرعي (كانت غابة من الوجوه والأزهار وراء سماده. سحابات تضحك وهي تحصد جداول الضرب. وهو غارق في مياه، يحاول أن يصعد ويتكلم، إلا أن بالونات الهواء تنفجر بعيداً عنه، ووجه ضخم ذو نظارة بحجم بارجة يحاصره في القاع). لم يصعد العجوز بعدُ من ذاكرته ولم يخرج من سيولاتها القديمة ولا حتى من خلال التشظي (بالونات الهواء تنفجر) إلا أن الذاكرة تركت لتأكيد الإحتمال دليلاً على المؤشرات التي تسكنها والمرتبطة بين دالتين (النظارة) العائدة إلى الطبيب، و(القاع) العائد من الحلم إلى ذاكرته.

انفلات اليومي:

تناولت القصتان الأخيرتان (الأحفاد) و(نجمة الصباح) يوميات تناسجت مع الأبعاد الحياتية بمستواها الاجتماعي في قصة (الأحفاد) وبمستواها الثقافي في قصة (نجمة الصباح) وذلك في لغة متفتّحة على العناصر النفسية والاجتماعية والثقافية العائدة إلى الإستعادة الحاضرة (حيث غلبة الحاضر على الماضي المتشكل كفضاء أصغر للّحظة المسرودة عبر الآن) في قصة (الأحفاد)، والعائدة إلى المقارنات في قصة (نجمة الصباح) المنسوبة العنوان إلى اسم (جريدة) وتتمظهر هذه المقارنات بحالات التغيير الذي أصاب الثقافة التي غدت تابعاً إلى المتغيرات الإستهلاكية عبر فجوة التقاء الماضي بالحاضر والمتحول إلى مجال سردي انتقادي لتلك الشخصيات الديكتاتورية ظاهراً وخاصة في النهار وراء طاولة العمل (ابن رئيس التحرير السابق لجريدة نجمة الصباح والذي غدا بدوره رئيس تحرير لها فلم يختلف عن سلوكات أبيه الأخيرة كثيراً بل أضاف إليها نقيض الشخصية التي يمارسها ليلاً: (خلال ثغرات الورق رأيت أشباحاً رجالية . لا يبدو أن ثمة امرأة. لكن هذه الأصوات المائعة.. لمن؟) يقصّ الراوية استتاره في البستان الذي دخل إليه (سامر - رئيس التحرير الجديد) مقرراً قتله بمسدس، فيفاجأ راوية النص الظاهر بضمير متكلم يعمل محرراً في الجريدة، ويفاجئ معه المتلقي بما رآه (تركت الإختباء، دست على الورق الأصفر الصارخ، حدقت

برعب، كان سامر يلبس بدلة رقص أنثوية، يهتز وسط حلقة من مضاغ اللبان، المصفقين بتمايل، وهو ينحني ويقترب من أفواههم وأيديهم ويغني. لا أعرف ماذا أصابني. كان المسدس يشتعل في يدي. وكنت أطلق بجنون وهذيان وصراخ، وأود أن أصحو من النوم والكابوس، لكن المرئيات الصلدة كانت تتفجر أمام عيني مثل الدم) لاينفكّ الحلم كعنصر أساسي في نصوص (خليفة) إلا لينعطف بالبنية إلى احتمالات تجريدية تتداخل مع الواقع وتنأى عنه بنفس المسافة وبذات التناظرات التي تُقابل دلالاتها في الفجوة التوترية المنتجة لحالة تتعالى بين الهذْو واللامرئيات والجواني والإشراقي والكابوسي والمتصوّر كجملية حدثية لا تفلت شبكتها إلا لتنبش مخيلة النص، وما أن يكشف عنها النص حتى تتحول إلى (حلم) نراه يدخل إلى المنطقة الحدثية مشوّشاً المقول ، وهذا ما كان في قصة (نجمة الصباح) الراصدة لتفاعلات (ذات الشخصية) التي يتحد معها القاص لينجز لنا مجالَيها الموضوعي والداخلي المُهيّأين للخاتمة عبر مفصل حلمي جاء بشعرية مركّبة السرد : (لا أستطيع أن أنام. لم تنفع الأقراص وأدوية الطبيب وثرثرته قربي. سأقتله.. سأتعلم استخدام المسدس. لن ينجو مني. قتلني وسوف أقلته. وأراني أدخل في عتمة مشتعلة بفضة، وثمة أصوات مبهمة، متصادمة، كشرائط تلتصق ورائي، وأنا أمسك بندقية ضخمة وأسير بسرعة بطيئة طويلة، والحراس يتساقطون تحت قدمي، أكسر البوابة الكبيرة، وأراه هناك جاثماً

في عرشه البعيد، يقهقه، وأنا أطلق بخاراً وأصواتاً)، تنفر مجازات الرغبة المكبوتة من الحلم لتدخل في طقس وقوعها القابل للإمكان وللاّإمكان. وبذلك يُداول الراوية بين دلالات الرغبة نصياً، مخلِّفاً تضاريس من الاحتمال في كل نص من نصوص المجموعة التي ينطبق عليها ما قاله (أمبرتو إيكو): (إن كل الحياة اليومية تُمثَّل باعتبارها شبكة نصية، حيث تصير الحوافزُ والأفعالُ والعباراتُ المبثوثة لغايات تواصلية مفتوحة، بالإضافة إلى الأفعال التي تحثّ عليها، عناصرَ في نسيج سيميائي حيث بمقدور أيّ شيء أن يُؤوِّل أيّ شيء آخر)[2].

الهوامش

* دهشة الساحر/ عبدالله خليفة/ دار الحوار/ط1 / 1997 عدد الصفحات (93).

(1) اللغة الثانية/ فاضل ثامر/ المركز الثقافي العربي/ ط1 / 1994 ص (210).

(2) القارىء في الحكاية/ أمبرتو إيكو/ ترجمة: أنطوان أبو زيد/ المركز الثقافي العربي/ ط1 / 1996 ص (54).

* * *

الخطاب ودوره في تشكيل الشخصية الروائية

محمد أحمد المسعودي

بعدما أصدر الروائي السوري نبيل سليمان روايات : ينداح الطوفان (1970) السجن (1972) ثلج الصيف (1973) جرماتي (1977)، المسلة (1980) مدارات الشرق (1990)، يعود إلى إثراء تجربته الفنية بإنتاج جديد زاهر بالإمكانات الجمالية، وغني بأبعاده الدلالية. فـ «أطياف العرش» عمل جديد، بكل معاني الكلمة، نظراً لتنوع تقنياته السردية، وانفتاحه على خطابات متباينة ينسج من خلالها عوالمه الخاصة. ونظراً لهذا التعدد في الأساليب والتقنيات - التي يصعب الإحاطة بها في حيز ضيق - ارتأت هذه القراءة، أن تقتصر على جانبين: بنية الشخصيات الروائية ، وتشكيلة الخطاب فيها؛ وذلك بهدف الكشف عن بنيتها السردية والجمالية. والناظر إلى متن الرواية يجدها موزعة إلى خمسة فصول تحمل العناوين الآتية: 1) التحول 2) طيف للعرش 3) الحورية 4) طيف آخر لعرش آخر 5) المشنقة؛ ولعل هذه العناوين توحي بأحداث القصة التي يضطلع الخطاب بعرضها، ومنها يتبين أن الحكاية تتمحور حول «مغامرة» تبدأ بتحول الشخصية المركزية إلى قوة جارفة تحلم بعرش... إلى أن تنتهي إلى حبل المشنقة. وهي قصة بسيطة في فكرتها، ولكن كيفية صنع الأحداث وتقديمها في الرواية، هي اي تجعل منها محكياً ذا قيمة جمالية سردية وفنية على قدر كبير

من الإحكام. إذن كيف تتمظهر هذه «الشخصية المركزية» في الرواية؟ ما هي ملامحها الجمالية؟ وكيف تبرز الشخصيات الأخرى داخل الرواية ؟ وكيف عملت «الخطابات» المتنوعة داخل المتن السردي على تشكيل الشخصيات وتشكيل جمالية النص الروائي؟

1) بنية الشخصيات:

تزخر «أطياف العرش» بشخصيات سردية متنوعة وفاعلة في الأحداث وهذا الرهان على التعدد في الشخصيات يسعى إلى إبراز صراع بين رؤيتين للحياة عند نوعين من الشخصيات: الأولى حالمة، تراهن على القوة (بمختلف ينابيعها وأدواتها) للوصول إلى «عرش» يحقق لها الحياة في عالم «اليوتوبيا». والثانية تمتلك «السلطة» و«القوة»، لكنها تسعى للحفاظ عليها بكل السبل. وعن هاتين الوجهتين المتعارضتين في النظر إلى الكينونة والحياة، تتشكل، داخل النص، ملامح الشخصيات وتتضح بنياتها. فشخصيات الرواية تصبح فاعلة.. إنطلاقاً من ارتباطها بإحدى الرؤيتين؛ فطاهر عوانة (الطويبي) وحورية وصادق العروضي والشيخ بركات ومعوض أفندي وابن نديم المكشوح... هي شحصيات مغامرة تتوق إلى تحقيق عوالم خاصة بها، ولذلك يحوز كل منها نصيبه من «الحلم»، وينفرد بطريقته الفردية للوصول إليه. وإذا كان «البرنامج السردي» يقدم لنا هذه الشخصيات وهي مترابطة فيما بينها بعلاقة الطموح والمغامرة،

لأنها تدور في فلك البطل (الطويبي)، فإنه يجسد الصراع بينها حول الهيمنة والإنفراد بالسلطة، وأيضاً الاستئثار بالبطل: القناع الذي يتخفى وراءه لتحقيق المآرب الذاتية. أما الشخصيات الأخرى التي تقف في أرض المعسكر النقيض، وتضع نفسها حاجزاً أمام تطلعات (الطويبي) وحشيته، نظراً لرغبتها في الحفاظ على امتيازاتها الإقطاعية أو السلطوية...، فإنها هي الأخرى تعرف تنوعاً في البنية والمرجع. ولذلك تتضارب مصالحها وتتشعب داخل الحكاية. ونظراً لصعوبة الإحاطة بكل الشخصيات في الرواية والحديث عن تشكلاتها، وكيفية إسهامها في صنع الدلالة، اقتصرنا على الشخصيات المحورية، وبصفة خاصة (الطويبي) الذي يعد بطل هذه الرواية وواسطة عقدها.

يفتتح السرد في الرواية على طاهر عوانة (الطويبي) وهو يغوص في عيني «رملة»، ويتذكر ماضيه في الطويبة، ويسترجع بعض اللحظات المشرقة من حياته، ثم يرتد إلى حاضره: حاضر النفي إلى الرقة... هكذا ومنذ استهلال النص نلفي السارد يركز على (الطويبي) ويتتبع مسار حياته، ويجعل من الشخصيات الأخرى ظلاً له، لا تظهر على مسرح الأحداث إلا في حضوره. ولعل هذا الحضور المهيمن هو الذي يضع (الطويبي) في الواجهة ليُعد العمود الفقري للرواية. إذن ما هي ملامح هذه الشخصية؟ وكيف أسهمت في بناء الرواية دلالة وتركيباً؟

يمكن الإمساك بملامح هذه الشخصية في ضوء «البنية» التي تقدم بها داخل السرد، وعن طريق المرجعية التي شكلت هذه

البنية . فطاهر عوانة (الطويبي) شخصية يتفاعل في أعماقها شخصان : شخصية طاهر عوانة الساذج البسيط المريض الذي عانى من الصرع واليتم.. وشخصية (الطويبي) القوي المغامر الذي يمتلك «القوة» و«السلطة» من عناصر وقوى بعيدة... أو من شخصيات فاعلة داخل سيرورة الأحداث: الشيخ بركات - ابن نديم المكشوح - الكابتن آلان... هكذا يتضح أن الشخصية تحمل بذرة الازدواج بين: الغيبي والواقعي المادي؛ ولعل هذا الازدواج هو الذي جعل منها شخصية موزعة بين أمرين دوماً إلى أن أفضى بها إلى السقوط والحكم عليها بالموت شنقاً. وهذه البنية تتجلى أول ما تتجلى في بنية/ نواة فرعية هي: بنية الخفاء والتجلي؛ فالشخصية تبطن غير ما تظهر، إذ إنها موزعة بين طموحاتها وبين واجبها، ولذلك لا تتورع - في إطار سعيها لبناء عالمها اليوتوبي - عن فرض قهرها على الضعفاء والمساكين (جمع الإتاوات/ إرغام الناس على بيع أراضيهم...) في نفس اللحظة التي تدعي أنها تعمل لصالح هذه الفئات، وأنها تستمد سلطتها من المرجع الديني والقوى البعيدة..، ولعل البنية «الأسطورية» للشخصية كانت توحي - منذ العتبات الأولى للرواية - بهذا الإنشطار في تكوينها النفسي والفكري.

فإذا كانت الشخصية تتميز بهذه البنية على مستوى تكوينها النفسي والفكري، فإن هذا الازدواج سينعكس على علاقاتها بالشخصيات الأخرى، وخاصة من يدور في فلكها، إذ تبدت شخصية (الطويبي) وهي متأرجحة بين «القوة»

و«الضعف» في علاقتها بصادق وحورية وابن نديم المكشوح، إذ كانت تستسلم إرادتها أمام آراء هؤلاء الثلاثة، على الرغم من «القوة» التي تتبدى عليها في العلن أمام الآخرين. وربما كانت هذه الازدواجية نابعة من تشظي الشخصية بين الحلم/ الواقع - القوة/ الطيبة والوداعة - السلطة/ حياة البساطة. ولعل المرجعية «الدينية» التي تشكل عمق/ وعي هذه الشخصية هي التي جعلتها تتميز بهذه «الانشطارية»، ولذلك ركز «البرنامج السردي» على لحظات كانت ترتد فيها الشخصية إلى نفسها لتحاكمها مباشرة. أو ينتقل - السرد - إلى منطقة اللاشعور ليمسك بأحلامها التي تجسد حالة الخوف والهلع، والتأرجح بين الواقع وشروطه، والواجب ومتطلباته والطموح وإغراءاته. يقول السارد: «هو أيضاً لم يعد يضحك، وشرع يخاتل الندم على ما لابد أنه فرط فيه، يعد السنين التي انقضت (ص 155).

ويقول السارد أيضاً: «فجأة أيضاً انطفأ روح الطويبي إذ أتت النار عليه. كانت دموعه تنفرط مدارية... تصدق أنه لم يبتغ يوماً ولن يبتغي إلا أن يدرأ تلك النار... (69 - 70).

يعكس هذان النصان توزع الشخصية بين الواقع والحلم، بين الخوف والتحدي، بين الندم والرغبة... فهي تسعى لتحقيق «واقع» على الأرض، لكن هذا «الواقع» المرجو، يبقى مجرد «حلم» لا يمكن تجسيده إلا عن طريق ممارسات تنقل الشخصية من إطارها (وعيها) إلى إطار آخر، فتفرض عليها القيام بأفعال تتناقض مع ما تؤمن به، فيكون الشرخ النفسي والانشطار

الفكري، ومن ثم الشعور بالضعف والانسياق وراء هوى الأتباع. والسارد يركز على هذا البعد حينما يجعل من صادق العروضي موحياً للطويبي بالأفعال التي يلزم القيام بها، بل يجعله مقرراً «والبطل» مجرد تابع ؛ إذ يتبادل وصادق الأدوار. وهذا الأمر يصدق أيضاً على علاقة الطويبي، بزوجته الرابعة حورية المرهج، التي استحوذت على لبه، وصارت المتحكمة في كل أموره ، فأضحى (الطويبي) ظلاً لها إلى أن أودت به إلى حبل المشنقة (انظر الرواية - الصفحات: 58 - 64 - 89 - 93/92 - 143- 152...).

وإذا كان (الطويبي) يتميز بالازدواجية، فإن الشخصيات التي تدور في فلكه تتميز بنفس الخصيصة، فصادق العروضي، شخصية انتهازية، تمارس سلطتها على الآخرين بهدف الإثراء، وتدخل في صراعات مع الشخصيات الأخرى (التي تنتمي لنفس المعسكر) في خفاء عبر ممارسة المكيدة والخداع، فصادق العروضي هو الذي أودى بالشيخ بركات، وأزاح من طريقه «رملة» لينفرد بمداخيل الإتاوات والضرائب التي كان يفرضها على الفلاحين. وهذه السمة تنسحب على «حورية» التي ستطيح بغريمها «صادق» وتلف حول رقبته مشنقة الموت؛ ولذلك كان الصراع بين شخصيات «معسكر الطويبي» يدور في الخفاء، فكانت الشخصيات تسقط الواحدة بعد الأخرى لينفرط العقد الذي يزين «الطويبي» ويمنحه القوة. ولعل هذا السقوط المتتالي للشخصيات هو الذي جعل «الطويبي» يفقد قدرته على الاستمرار في جبروته، ومن ثم ليسقط بين مخالب أعدائه. فبعد موت الشيخ بركات،

وصادق، ومعوض أفندري... ستنفرد «حورية» بالأمر في اللحظة التي تعارضت رؤيته مع تطلعات زوجته ، فاستمرت في تمردها، وإشعالها جذوة العصيان، بينما استسلم «الطويبي» لإقامته الإجبارية.

تمتاز الشخصيات المرتبطة بالطويبي بالازدواجية (إخفاء أشياء وإعلان أخرى...) إنطلاقاً من الرغبة في الإمتلاك والهيمنة ، كما أن هذا الازدواج نابع من الخطاب الطوباوي الذي يعد حافزاً على الحركة عندها ، وعنصراً يوجه سلوكاتها ويعكس وعيها.. وشعورها أيضاً. فهذا معوض أفندي يشعر هو الآخر بالتوزع بين الواقع وبين القيم، وهذا الشرخ يدفعه إلى التخلي عن قيادة فرسان الطويبي، لينزوي في أحد أركان الطويبة يهوّم بدعاءات المضطربة... فالسعي إلى التطهر والتخلص من الذنب، بنية تشكل عمق الطويبي ومعوض ، وتتصل بباقي شخصيات معسكره؛ ولعل الموت «الفاجع» يعد نوعاً من أنواع التطهر، «فبركات» مات مخنوقاً، و«شهلا» راحت ضحية خيانتها، و« صادق» قتله الطويبي، أما «معوض» فقد مات موهوماً، و«حورية» قتلت بيد الطويبي نفسه، ولم يشذ الطويبي أيضاً عن هذا الأمر إذ حكم عليه بالإعدام، وشهد موته أحد أعدائه/ أقربائه: صهره الشيخ «ناظر ميمونة».

أما إذا انتقلنا إلى الشخصيات الأخرى في الرواية، فإننا نجدها تقف على النقيض من «الطويبي» فهي عدوة لدودة أحياناً، وهي متحالفة معه أحياناً أخرى من أجل كسب مصالحها،

وهذه الشخصيات كلها تقدم من خلال بعد واحد: الانتهازية والرغبة في الحفاظ على مكاسبها، ولذلك كانت نظرتها واضحة للحياة وكيفية التعامل معها، ومن ثم لم يبدُ التوزع بين الواقع والحلم عندها، أو الانشطار بين الفعل والوعي وهذا ينسحب على الشخصيات الاستعمارية: آلان - المفوّض، وعلى الشخصيات «الوطنية»: عبدالحميد آغا، وعلى «السلطوية»: المحافظ الأول - الوزراء - الشيوخ والأعيان: نديم المكشوح - رعد بك الموسى - ناظر ميمونة - توفيق علاط - الخوري مطانيوس...).

وإذا كانت الشخصيات الأولى تحظى عند السارد بقيمة كبرى من حيث رصد أفعالها وحركاتها، وما يعتمل في أعماقها (خاصة الطويبي)، فإن الشخصيات الثانية نادراً ما يتم التركيز على تجسيد ملامحها الفيزيولوجية أو حركاتها وأفعالها، وإنما تقدم من خلال الحوار بينها وبين «الطويبي»، أو عن طريق نقل أقوالها وردود أفعالها على لسان شخصيات أخرى، وبعضها لا يظهر على مسرح الأحداث إلا نادراً: (ناظر ميمونة مثلاً في آخر الرواية).

من خلال كل ما تقدم نلاحظ أن الشخصيات أسهمت في صنع الدلالة إسهاماً فعالاً، فهي لم تقف عند مستوى الدال، وإنما أصبحت دلائل تعبر عن رؤية فنية جسد من خلالها السارد صراع نظرتين للحياة. ولذلك فهي شخصيات فاعلة في الحدث، مشكلة للأبعاد الدلالية. وإذا تأملنا في أسماء الشخصيات، نلاحظ أن علاقة الدال بالمدلول لم تخضع للاعتباطية : فأسماء طاهر بركات

- صادق - حورية - معيوض - خضر - عثمان... ترتبط بالمرجعية القيمية، وتحيل على عنصر مكون لهذه الشخصيات، وهذه الأسماء تحمل دلالة التعارض بين ما تظهره الشخصية وما تبطنه، كما أنها توحي بطوباويتها وارتباطها الدائم بالحلم.. بينما نجد أسماء الشخصيات الأخرى لا تحمل أية أبعاد دلالية أخرى، فهي مجرد أسماء لشخصيات فاعلة في الأحداث، لأنها لا ترتبط بمرجعية معينة فمرجعيتها واقعية، وأفعالها لا تخرج عن الفعل وردود الفعل.

تشكل الخطاب الروائي:

يتشكل الخطاب الروائي في «أطياف العرش» من خطابات «غائبة/ حاضرة» ترجع إلى ينابيع شتى؛ لعل من أبرزها الخطاب الديني ، يليه الخطاب السياسي، ثم الخطاب التاريخي. ونحن في هذا الجانب من القراءة سنركز على أشكال تمظهر هذه الخطابات داخل المتن الروائي، ومدى إسهامها في تشكيل بنيته، وبنية شخصياته:

1) الخطاب الديني:

حظي هذا الخطاب بأهمية كبرى في الرواية، بحيث يعد مكوناً جوهرياً في صنع دلالاتها وتشكيل ملامح شخصياتها؛ والمتتبع لأشكال حضور هذا الخطاب يجدها متنوعة من حيث البنية والوظيفة ولعل أبرز ملمح لحضور هذا الخطاب يتمثل في التحامه بشخصيات «معسكر الطويبي» وتشكيله لقناعاته

الفكرية ووعيها بالعالم، بل هو المتحكم في علاقاتها فيما بينها من جانب، وبين الشخصيات الأخرى داخل البرنامج السردي. ولنر على سبيل المثال كيف يفعل الخطاب الديني في تحريك وجدان الشخصية، وتواصلها مع محيطها. فالطويبي لم يكن ليصبح «بطلاً» في غياب هذا الخطاب. وتخفيه وراء ظلاله... منحه القوة والقدرة على التأثير في الناس وجلبهم لأتباعه. فأول مظهر من مظاهر تجلي هذا الخطاب يتمثل في حضور بعض الشخصيات التي تنتمي إلى المجال الديني. أما تجليات هذا الخطاب وفعله داخل السرد فيتشكل من خلال الحوار أحياناً، أو من خلال السرد مرة أخرى. ومن خلال آليتين بارزتين: امتزاجه بالسرد المباشر، أو انبثاقه داخل المونولوج/ الحلم. وبهذه الكيفية يهدف السارد إلى إبراز مدى تأثير هذا الخطاب في بناء الشخصيات، فهو يترجم حركاتها وأفعالها لحظة الصحو، وهو يتجذر في لاوعيها. ونلاحظ أن هذا الخطاب قد وظف لغايات متباينة:

- تحديد ملامح الشخصيات.
- تحديد التعارض بين رؤيتين/ «معسكرين»:

* رؤية طوباوية/ ...
* رؤية واقعية: لا تؤمن بتوظيف الخطاب الديني في عالم السياسة ومجال الصراع.

- السخرية من أفعال شخصيات المعسكر الأول ومنطق تفكيرها.
- تشكيل البنية السردية المتوترة بإدخال هذا الخطاب في

تضاعيف اللغة السردية ذاتها (التهجين الأسلوبي).

- إمتاع المتلقي والتأثير عليه من خلال «التشويق».

وهذا الخطاب يحضر من الصفحات الأولى للرواية، وتتنوع أشكال حضوره، فهو يلتحم بالسرد، ويندغم بأحلام الشخصيات، وينبثق من خلال الحوار.. يقول السارد:

«صوت جليل يهتف بالناس الذين تكوموا قبل طلوع الشمس: هذا... الذي توعدون». (ص 10). ويقول أيضاً:

«وما إذ ينقط الماء حتى يدوي في صدر طاهر نذير ينهى عن الضلال إثر النذير - والقربة تلون ما تنقط - يدوي في المكان بشير يدعو إلى التقوى. إثر البشير - وقد جف ريق طاهر - يدوي الرعب من أن تفجأ الساعة البشر وهم لاهون..» (ص 13).

إذا كان هذان النصان يكشفان عن التحام الخطاب الديني بالسرد وتشكيله لوعي الشخصيات؛ فإن مقاطع أخرى من الرواية يندغم فيها الخطاب بالحلم (حلم اليقظة - الرؤيا المنامية) باعتباره إمكانية سردية. وهكذا يصبح الحلم مداراً آخر لتشكل ملامح الشخصية وأبعادها الدلالية. يقول السارد:

«كذا بات السؤال فجأة، مثلما بات يملأ عيني الطويبي بنهر يصفق في أصل السنديانة، ومن حوافه الدانية والقصية تدفق أنهار من عسل... كانت الأنهار يوماً تلو اليوم ترمح مثل الحصان في ظل السنديانة، والحواف تغدو أعرض من الدهور،

والأمواج تطرب، والماء يدوم حول القصور، والبهاء يسع السماء والأرض.

فجأة أيضاً انطفأ روح الطويبي إذ أتت النار عليه. كانت دموعه تنفرط مدارية» (ص 69/70).

يُفصح هذا النص عن أعماق شخصية «الطويبي»، ويكشف عن لاشعورها الذي يوجهه الخطاب الديني. فالطويبي «يخاطب» في دواخله الآخرين: الأتباع ، متحدثاً عن النار/ جهنم، مقارناً بينها وبين نار الدنيا. والملاحظ أن هذا «الحلم/ المناجاة» ينبني على آلية التناص مع نصوص تراثية تداخلت بالسرد وشكلت عناصره. كما نجد الخطاب الديني يتلاحم بالسرد ويتداخل به بحيث لا يمكن الفصل بينهما. يقول السارد:

«أخذ ابن نديم المكشوح يتبين نتفاً من الكلام، ثم صار ينظمها كما يقدر، فإذا بمعوض أفندي ينذر للعذراء زناراً من حرير الشام ، أو يوصي امرأة بتحريك المؤونة ليلة عيد الغطاس، أو يعد أسماء الأحياء والأموات من أولاده وإخوته، ثم يغرق في بكاء بلا صوت ولا دمع». (ص 132).

وإذا نظرنا إلى نص الرواية بإمعان نجد الخطاب الديني يتشكل على لسان الشخصية نفسها من خلال الحوار ليعبر عن وعيها ورؤيتها للحياة. (الرواية ص 135 - 136 - 165 - 166).

هكذا ومن خلال كل ما تقدم نلاحظ أن الخطاب الديني يشكل جوهر شخصيات معسكر «الطويبي» المثالي، بينما إذا

نظرنا إلى رؤية الأطراف الأخرى... وكيفية تعاملها مع خطابه نعثر على نوع من النفور وعدم التصديق، وأيضاً الوعي بلعبة «الطويبي» المتخفي وراء أستار هذا الخطاب. ويتجسد هذا الوعي بشكل سافر في حوار «الطويبي» مع الدكتور كولن. (ص 166).

2) الخطاب السياسي:

إذا كان الحوار بين «الطويبي» والدكتور كولن قد كشف عن تخفي السياسي وراء الخطاب الديني بهدف تحقيق المرامي الذاتية، فإن الحوار قد كشف عن بعد من أبعاد الرواية وهو معالجتها للقضايا السياسية وإبداء وجهة نظر تجاهها، إذن كيف يحضر هذا الخطاب في الرواية؟ وكيف يشكل بنيتها السردية؟

منذ مستهل الرواية يتم الإفصاح عن سبب طرد «الطويبي» من قريته إلى «الرقة»". هذه القرية التي نفي إليها بعد ممارسة «الشغب» وسعيه إلى السيطرة على الطويبة، لكن هذا النفي لم يردع الشخصية بل زادها إصراراً على مواصلة سعيها لتحقيق طموحاتها.

وإذا تساءلنا عن الوعي السياسي عند شخصية «الطويبي»، فإن النص الروائي يبرزها من خلال بعدين:

- شخصية طوباوية حالمة لا تدرك من لعبة السياسة سوى القشور.
- شخصية على قدر كبير من الدهاء والذكاء.

ففي البعد الأول تتبدى الشخصية معنية بتحقيق غايتها،

الإنفراد بالطويبة وتدبير أمورها واستغلال إمكاناتها، والمنطق الذي يسير هذا «الكيان الطويبوي»، يخضع لقوانين مثالية حالمة، على الرغم من اللجوء لبعض الممارسات المرفوضة في الخطاب الذي يشكل وعي شخصية «الطويبي» وشخصيات معسكره: أي الخطاب الديني.

وفي البعد الثاني تفصح الرواية عند وعي سياسي عن «الطويبي» على قدر كبير من الحنكة والدراية، وإلا لما وجد كل أولئك الأعداء الذين أحاطوا به، رغبة في الإطاحة به وبحلمه. والجزء الأخير من الرواية يعبر جيداً عن هذا الوعي عند «الطويبي» ومعسكره، وهو يكاد يتعارض مع المسار الذي اتبعته الشخصية في مراحل مغامرتها الأولى . ففي المراحل الأخيرة من سيرورتها أصبحت تفرض نظاماً خاصاً (يتصل بالتدبير الإداري/ الإقتصادي) في منطقتها/ «مملكتها». لكن الملاحظ أن «الطويبي» يصور وهو موجه من طرف بعض أتباعه، أو من طرف بعض الشخصيات التي ربطته بها علاقة المصلحة المتبادلة، كالمحافظ والكابتن آلان. بل نحس أحياناً أن وعي بعض مساعديه أكثر تطوراً وأكثر معرفة بخدع السياسة وتلاعباتها. يقول السارد على لسان معوض أفندي.

«فرنسا تقطع الطريق على الحكومة في كل مكان يا سيدي، على الرغم من الحكي عن الاستقلال القريب، نصائح الكابتن مفيدة. ولكن علينا أن نشك في كلامه كما نشك في كلام غيره. لو أرادت فرنسا أن تساعدنا بأقل من هذا فماذا تهم

الدعاوى ومذكرات الجلب والتوقيف ؟ من يرفع الحصانة إذا قالت: لا ؟ أنا يا سيدي خبرت الفرنسيين ، بغمضة عين يبيعوننا ببارة. يريدون اليوم أن يضعفوا الحكومة بنا ، ولكن ماذا يخبئون لنا أو للحكومة بعد سنة؟ » (ص 117/116).

يكشف هذا النص عن وعي سياسي على قدر كبير من الأهمية عند «معوض أفندي» جعله يشعر حدساً بالنهاية المحتومة لمعسكر سالطويبي» وحلمه. وهذا الوعي نابع من التجربة والممارسة إذ احتك «معوض أفندي» بالمستعمر الفرنسي وخبر ألاعيبه ودهاءه؛ وقد أدى هذا الإفصاح عن الرأي/ أو وجهة النظر إلى غضب «الطويبي» وزوجته «حورية» منه في فورة حماس أعمتهما عن التبصر في «تحذيره» الصادق، وكانت النتيجة هي الموت وإنهاء الحلم.

وبما أن الرواية عبارة عن محكي يتمحور حول صراع السلطة والحلم، أو صراع القوة والرغبة في امتلاك القوة، فإن الخطاب السياسي يحظى بأهمية قصوى، ويلعب دوراً حيوياً في تشكيل ملامح الشخصيات وبناء أحداث الرواية. فهذا الخطاب تضافر مع الخطاب السابق ليبرز ملامح «الطويبي» الحالم المثالي الذي لا يتجاوز وعيه السياسي في أبعاده العامة حدود الخطاب... في تقاسيمه الطوباوية الحالمة. وهذا الخطاب يحدد أيضاً ملامح باقي الشخصيات الأخرى في الرواية سواء ما اتصل منها بـ«معوض أفندي» وكان من مساعديه، أو ما ارتبط بالمعسكر النقيض الذي

عمل استناداً إلى عامل المصلحة الذاتية على تقويض الحلم وهدم دعائمه.

وإذا كان «الطويبي» في حلمه الطوباوي يبدو ساذجاً سياسياً، فإنه على المستوى العملي كان يعبر عن دهاء وحنكة، ولكن دائماً بمساعدة من أتباعه. لكن في المعسكر الآخر يتجلى الخطاب السياسي في أجلى خطوطه وأبعاده. وخاصة في أساليب المراوغة والمداورة (الديبلوماسية). وهكذا إذا كانت شخصية «الطويبي» تحركها «إيديولوجية» تحجبت وراء قناع الديني، فإن الشخصيات الأخرى النقيضة لا تتوارى سوى وراء الخطاب السياسي ذاته بما يوفره للمرء - أحياناً - من قدرات على مواجهة الخصم والتعامل معه. (أمثال المحافظ الجديد (ص 137) الكابتن آلان (ص 115 - 116).

وهكذا يتضح أن هذا الخطاب لم يوظف لغاية إضفاء أبعاد سياسية على الرواية فقط. وإنما استعمل لغاية جمالية وهي تشكيل الشخصية الروائية وإبراز خصوصياتها النفسية والفكرية. وبهذه الكيفية أسهم الخطاب في تشييد البناء الفني للرواية ككل.

إذن ما هي الآليات الجمالية التي وظفها الروائي في تقديم الخطاب وتشكيل أبعاد شخصياته من خلاله؟

إن المتأمل في المتن السردي يجد هذا الخطاب يتصل بممارسات الشخصيات: أفعالها وردود أفعالها ، كما يرتبط

بأقوالها. وتكشف آلية الحوار أكثر عند حضور وانتظام وسائله على لسان الشخصيات (ص 118 - 119)، أما آلية السرد فتضطلع بالدور الرئيس في رصد تفاصيل الأحداث التي شكلت السياسة إيقاعها من اضطرابات وتمردات وتشابكات حزبية بين الحكومة ومعسكر الطويبي... (ص 126). ويظل الحوار بما أنه يفصح عن الشخصية ووعيها أهم آلية للكشف عن أغوارها وتصوراتها السياسية ورؤيتها... للحياة وطبيعة الأحداث التي تخوض في غمراتها.

3) الخطاب التاريخي:

يتشكل هذا الخطاب داخل الرواية من خلال إشارات وعلامات لغوية ترد أثناء العرض أو السرد أو على لسان الشخصيات. ومن خلال هذه المؤشرات عامة يمكن وضع أحداث هذه الرواية في سياق تاريخي مرجعي ينتقل بنا من المجال العام المجرد الذي يوحي به الخطابان السابقان، صراع الإنسان من أجل تحقيق أحلامه. وهو صراع يحدث في كل زمان ومكان وخاصة إذا ارتبط بمجال السياسة أو امتزج بالرغبة في امتلاك أسباب السيطرة . أقول ينقلنا الخطاب التاريخي إلى فترة زمنية محددة من تاريخ سورية (الشام) المعاصر. إنها فترة ما بين الحربين العالميتين ، بل بالضبط فترة الحرب العالمية الثانية التي بانتهاء أحداثها شهدت تراجع فرنسا ورحيلها عن الوطن وتولي السلطة الوطنية زمام الحكم. وهكذا فالرواية بإحالتها على الواقع التاريخي تقترب من الرواية التسجيلية. لكن ما هي نسبة حضور

البعد التسجيلي في الرواية؟ وما هو الدور الوظيفي الذي يقوم به الخطاب التاريخي في تشكيل هذا البعد؟

إن قارىء الرواية وهو يعقد مع المؤلف علاقته التواصلية عبر القراءة، يدرك أنه أمام نص تخييلي يفصح عنه غلاف الرواية. وهذا التعاقد يجعله على وعي بلعبة السرد وفنية الخطاب التي تشكل بناءه الجمالي. ولعل هذا الوعي الفني عند المتلقي هو الذي يجعله على معرفة بأن وظيفة الخطابات الثلاثة ليست وظيفة مرجعية تحيل على واقع فعلي، بل إنها تستمد من الواقع (خاصة الخطابين الأخيرين) لتصنع عالماً متخيلاً وواقعاً يقف عند حدود الكتابة التي توهم بواقعها الخاص. ولذلك تتجاوز «أطياف العرش» التسجيلية ، لأنها لا ترصد واقع الوطن خلال الفترة التاريخية المشار إليها. بقدر ما تتخذ من هذه الإشارات والوقائع التاريخية مطية لنسج دلالاتها الفكرية، ورؤاها الوجودية. وهي رؤى لا تنفصل عن الهم الإبداعي الفكري لدى الكاتب، الذي عالج منذ نصوصه الروائية الأولى قضايا فكرية وسياسية تهم الإنسان العربي، ومازال يعيش في أتون واقعنا العربي الذي يعبر عنه بوعي إبداعي جاد ومتميز.

فالخطاب التاريخي بحضوره المميز داخل هذه الرواية، وعن طريق اندغامه بالخطاب السياسي لا يهدف إلى إبراز الوعي التاريخي عند المؤلف، وإنما يؤدي وظيفة جمالية فنية تسهم في نسج دلالات الرواية بعيداً عن التأريخ المباشر والتسجيل الفوتوغرافي للوقائع. ونظراً لارتباط هذا الخطاب بإشارات سردية

عامة فهو لم يشكل ملامح الشخصيات الروائية، كما لم يفصح عن وعي تاريخي عندها. إنه خطاب يعبر عن وعي السارد ورؤيته الخاصة لتطور الوقائع والأحداث يسوقها في إطار فني وجمالي.

إنطلاقاً مما تقدم يتبين أن الخطاب التاريخي وإن كان ينبني على نظام مرجعي محدد، فإحالته تظل محكومة بمعايير المتخيل الروائي لا تتعداه إلى رصد الواقع الفعلي. كما أن الخطاب السياسي يقف في نفس الدائرة لكنه وظف لرسم ملامح الشخصيات ووعيها الإيديولوجي. أما الخطاب الديني فقد أضفى بأبعاده المطلقة/ المجردة وبتنوع إدراكه وفهمه من طرف الشخصيات نكهة خاصة على الرواية، جعلها تقترب من العوالم.. على مستوى الأحداث وأفعال الشخصيات، وعلى مستوى اللغة منحها صبغة الشاعرية في الأسلوب.

وفي الختام أشير إلى أن «أطياف العرش» قد أمتعت، وقدمت إمكانات فنية جمالية هائلة، ولعل لنا عودة إليها في مقاربة أخرى.

* * *

السردي والأسلوبي
في
الرواية العربية

سامي بالحاج علي

1 - الأسلوبي: الحكمة:

1) تعريفات:

إن المقارنة بين التعريفات التراثية للحكمة والتعريفات المعاصرة تثبت أن النظرة القديمة أكثر إطلاقاً وتعميماً فهي لا تحصر الحكمة في أسلوب فرد واحد في حياته لأنها قاعدة ينبغي أن يتبعها كل الناس و«كل طالب حق». والحكمة لا تستند في صدقها على نظرة فرد بل هي شاملة ومطلقة وملزمة. كما أن الحق الذي تصوغه ملزم وشامل. إن الحكمة في المنظور التراثي هي قواعد توجه سلوك الناس، لكنها في المنظور المعاصر صياغة معبّرة عن طريقة في الحياة. وقد يفسّر هذا الاختلاف بارتباط الحكمة بالحقيقة من جهة وبارتباطها بالمنفعة المتحقّقة منها من جهة أخرى. ولقد توصلت بواعث «النّسبية» في العصور الحديثة إلى تغيير النظرة للحق ولقواعد السلوك والأخلاق[1] لكن تبقى نقاط اتفاق كبرى بين الحكمة التراثية القديمة والحكمة المعاصرة لتشكّل خصائص ملازمة للصياغة الحكميّة في تجليّاتها الأدبيّة.

2) في التراث:

تحفظ كتب التراث ومن بينها القواميس عبارات مثل «حكيم العرب» «وحكماء العرب»[2]. وهي تحيل على ما كانت للحكمة من اعتبار في المحيط الثقافي العربي. فإذا ارتبطت الحكمة بالشعر وقيل عن شاعر بأنه حكيم مثلما هو الأمر لزهير بن أبي سلمى مثلاً، فذلك يعني منزلة في الشعر ومرتبة عند العرب جعلت منه طبقة واحدة اختصّت «بحولياته» وبحكمه. ولعل الأمر لا يختلف كثيراً في الخطب. فقسّ بن ساعدة وأكتم بن صيفي اللّذان استطاعا أن يثبتا صوتهما رغم دواعي النسيان المتضافرة ضدهما مجسّمة في أهم مصادر الدين الإسلامي: بلاغة قرآنه وخطابة نبيّه، لم يكن ليمكنهما ذلك لولا حكمهما المنثورة في سجعهما وخطبهما التي علّقت بالأذهان ودوّنت - حين كتب لأدبيات الجاهلية أن تدوّن - نزراً يسيراً من خطابة إلى جانب فيض غامر من الأشعار والأخبار.

وهذا دليل على «ولع بالحكمة " عند العرب سببه كما شرح أحمد أمين أنّ الحكم: «نوع يتفق مع الذوق العربي فهو أشبه شيء بالأمثال العربية والجمل القصيرة ذوات المعاني الغريزة التي أولع بها العرب وهي نتيجة تجارب كثيرة تركّز في جمل بليغة والعقل يميل إليها»[3]. لكن الذّوق وحده قد يتقبّل الحكم ويثمنّها دون أن يصل إلى إبداعها وشحنها. فالحكم وليدة الحياة الزاهرة المتضاربة . ولعل ذلك ما يفسّر تنامي ظاهرة الحكمة الأدبية مع الخط التاريخي التصاعدي للأدب العربي. ففي الأدبيات الجاهلية

أحب الشاعر العربي: «أن يرصّع قصائده ومراثيه وحتى أهاجيه بأمثال وحكم مستمدّة من رصيد مشترك أو منتزع من تجاربه الخاصّة» كما يقول بلاشير[4]. لكن تلك الحكمة - كانت - لا «تتجاوز الفطرة السليمة»[5]. وكانت نادرة وتختص «بالفقر التأمّلي» حسب عبارة الباحث نفسه. ولقد تطوّرت الحكم الأدبية كمّا وكيفاً أثناء الفترات التاريخية اللاّحقة. فعرفت أوجها مع «العصر الذهبي» للحضارة العربية. وميّزت إبداعات أشهر الأصوات الشعرية والنثرية طيلة هذه الحقب من تاريخ الأدب[6].

3) النّقد القديم:

ولا شك أنّ النقد الأدبي لم يغفل ظاهرة الحكمة لا قديماً ولا حديثاً؛ فقاربها وتناولها ضمن أبحاث التنظير والتطبيق والتأريخ. ولا يخرج النقد العربي عن هذا الإعتبار حتى في قديمه. فلقد أرّخ للحكمة وحاول تجميعها في مصنّفات خاصة بها ونظّر لها ضمن تعرّضه للإعجاز القرآني وتأسيسه لعلوم البلاغة. وتعامل معها بالنقد أثناء تصدّيه للقول الأدبي نثراً وشعراً[7]. ولعلّ إبداع الحكمة ونقدها كنقطة تركيز هو الذي جعل رجيس بلاشير يعتبر الحكمة ميلاً عربياً خالصاً. فيقول «الظاهر أن هذا الميل للصيغ المقتضبة بل الغامضة غائض في أعماق الروح العربية تساعده وتوجهه عبقرية اللغة العربية»[8] ولا يمنع هذا الميل العربي للحكمة كونه نزعة إنسانية عامة. فكل الناس كما يقول محمد حسين هيكل: «مشوّقون إلى الحكمة يلتمسونها في

الأمثال وفي الشعر وفي كلام جميل حسن المدخل إلى النفس»[9].

ولعل أوّل من تناول الحكمة في قول نقدي رابطاً بينها وبين فنون الأدب القولي هو الرسول صلى الله عليه وسلم في حديثه: «إن من الشعر لحكمة»[10]. ولقد ظلّ التناول النقدي محصوراً في أمثال عبارته: أي مجرد تعليقات لا تصل إلى أن تكون عملاً نقدياً متكاملاً. لكنه وصل إلى مرتبة عالية في المصنفات البلاغية وكتب التفسير. ويحصر الجرجاني الإجادة في الأشعار في ما تتضمنه من صيغ حكمية . فيقول: «خير الشعر ما دلّ على حكمة يقبلها العقل... وموعظة تروّض جماح الهوى»[11] ويركّز على هذا المبحث عند تناوله للتمثيل لأنه: «ينقل النفس من الشيء المدرك بالعقل المحض وبالفكرة في القلب إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع وعلى حد الضرورة»[12]. ويتفطّن بذلك إلى خاصية في القول الحكمي هي انتقاله من مستوى الأحداث العارضة إلى مستوى القيم الخالدة واعتماده في الإقناع بذلك إلى بديهة مألوفة من عالم الحواس أو الحياة العادية. ويتعرّض صاحب البرهان إلى كثرة الأقوال الحكمية المثليّة وتأثيرها الأدبي. فيقول: «فأمّا الحكماء والأدباء فلايزالون يضربون الأمثال ويبيّنون للناس تصرّف الحوال... ويرون هذا النوع من القول أنجح مطلباً وأقرب مذهباً»[13]. ويوافقه في ذلك ابن رشيق : «المثل السائر في كلام العرب كثير نظماً ونثراً وأفضله أوجزه وأحكمه أصدقه»[14].

ولعل هذه القولة خير دليل على تداخل الحكمة والمثل. ففي تعريفاتهم للمثل اقتراب كبير من الحكمة مثل تعريف النظام الذي يحدد الخصائص الفنية للمثل فيقول «تجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكَلِم إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكناية فهو نهاية البلاغة»[15]. أمّا ابن المقفع وهو أوّل المصنفين في الأدب الحكمي فيقول عن المثل: «إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق وآنق للسمع وأوسع لشعوب الحديث»[16].

4) النقد الحديث:

ويسير النقد الحديث أشواطاً أبعد في التنظير والتناول النقدي للظاهرة الأدبية عموماً وللحكمة الأدبية على وجه الخصوص. والحق أن الحكم الشعبية لقيت من الاهتمام النقدي الدارس أكثر مما لقيت أختها الفصيحة. فعلى صعيد التنظير اختلف الدارسون بين اعتبار القول الحكمي جنساً أدبياً أو تنزيله كشكل بلاغي يتحقّق ممتزجاً بجنس أدبي أو آخر مؤدياً وظائفه داخله شعراً كان أو نثرا روائياً أو مسرحياً. فعبدالفتاح كيليطو يصر على أنه جنس أدبي من أجناس السرديات العربية ينتمي «لنمط الخطاب التعليمي» ويدرج ضمنه النصوص الممثلة لأجناس «الموعظة» و«الحكمة». وأوضح في دراسته انبناء «المثل» على عنصرين الأول سرد لحكاية والثاني حكمة «لولاها لما رويت الحكاية»[17]. ويجعل الحكمة في حد ذاتها ذات أسلوبين: الأول:

تقريري موغل في التجريد العقلي أما الثاني فهو محسوس ويعتمد خاصة على التمثيل ويمكن اعتبار حكمة نجيب محفوظ «الفعل الصادر عن الحرية نوع من الخلق»[18] مثلاً للأسلوب الأول وحكمته: «الرنين الأجوف لا يصدر عن إناء ممتلئ»[19] مثلاً للأسلوب الثاني. أما بقية المهتمين بأجناس الأدب من النقاد العرب المعاصرين فيميلون إلى اعتبار الحكمة شكلاً بلاغياً مشتركاً بين الآداب العالمية ويرتبط بمعظم الأجناس الأدبية وإن اقترب من بعض الأجناس دون أخرى. فهو عند محمد مندور أقرب إلى الجنس التعليمي من الأجناس الشعرية الأربعة: الغنائي والملحمي والدرامي والتعليمي[20]؛ أما الدكتور عبدالسلام المسدي فيحصر الأجناس الأدبية في فن الخطبة وفن الخبر وأدب الأغاني وفن المقامة وأدب الرحلة وأدب المرايا وأدب الأمثال وفن الوصية. وواضح أن القول الحكمي يتواجد في كل هذه الأجناس الخاصة بالأدب العربي لأن «الآداب الإنسانية تختلف من حيث نمط الأجناس السائدة ومعايير تصنيفها»[21]. ويحاول الدكتور محمد الهادي الطرابلسي من جهته تصنيف الأجناس الأدبية العربية ويتواجد «القول الحكمي» في جل الأجناس التي ذكرها ويقترب أكثر إلى «أدب الأمثال» لأن القصة فيه: «تفضي إلى مثل معين يكون كملحة الختام وعبرة الأيام»[22].

وفي الدراسات النقدية التطبيقية اهتم النقاد بالحكمة كغرض شعري عند تناولهم بالدراسة عصراً أدبياً أو شاعراً أو

غرضاً. واهتموا أيضاً بأدب الأمثال والحكم وخاصة بالحكمة المثليّة أثناء دراستهم للسرد العربي القديم. يتجلى ذلك في دراسات عبدالفتاح كيليطو والبشير المجدوب[23] وتوفيق بكّار[24] عن «كليلة ودمنة» و«ابن المقفع». ونادرة هي الدراسات التي تتعرض للحكمة في الخطب أو المقامات. وعموماً فإن الرصيد الأكبر كان للحكمة الشعرية تتلوها الحكمة المثلية. ويكاد يخلو الأمر من تناول نقدي للحكمة القصصية خارج حكايات ابن المقفع ويظهر أن النقد الحديث قد تفطّن إلى أن الشكل القصصي في «كليلة ودمنة» لا يتوافق مع الطابع الحكمي. فيقول المجدوب عن ذلك: «يحتل التفكير وخاصة التفكير الحكمي حيزاً كبيراً... مما يضفي على الكتاب طابعاً من التجريد والجفاف لا يتفق وأصول القصة الفنية مما يدخل شيئاً من البطء على الحركة وسياق الأحداث»[25].

11 - السّردي والأسلوبي:

1) الحكمة والرّواية:

إن التعارض بين أصول القصة الفنية والطابع الحكمي المجرد لا يمنع من نجاح الفنان في التوفيق بينها إذا تمكن من أدائه الفني واستطاع توظيف الأقوال الحكمية في سياقه القصصي. وإذا كانت أشكال هذا التوظيف قد درست في الكتابات السردية القديمة فإن الرواية وهي أبرز أجناس القص في العصر الحديث

تنتظر تناولاً نقدياً يقف على وظائف الحكم داخلها. ولئن شهدت الرواية الغربية ممارسة نقدية من هذا النوع تنظيراً وتطبيقاً فإن الرواية العربية تفتقر بحوثاً مستقلة عن هذا الجانب وعن الجماليات اللغوية بصفة عامة. ولقد أقبلت الموجة «الجديدة» متمثلة في الدراسات الأسلوبية واللسانية لتغطي جوانب من هذا النقص، دون أن يصل الأمر إلى تناول الصيغ الحكمية في إطار عام يشمل الرواية العربية ككل أو في إطار خاص يعنى بروايات مؤلف بعينه وهو ما ينطبق - على الأخص - على الدراسات النقدية المتناولة لأدب نجيب محفوظ رغم وفرتها.

2) الأسلوبي والسردي عند نجيب محفوظ:

الحكمة - كما سبق القول - ظاهرة أسلوبية طالما تواجدت في الشعر العربي قديمه وحديثه. واهتم بها النقد ضمن دائرة الدراسات عن الشعر. لكن الزمن الأدبي العربي قد تغير أو ينبغي له أن يفعل. لقد ولّى زمن الشعر ليحل زمن الرواية. وإذا كانت الظاهرة الحكمية قد لعبت وظائف وأدواراً هامة في زمن الشعر تحقق منها واستقصاها من درسها أثناء تصديه للشعر العربي؛ فإن تساؤلاً مشروعاً يطرح نفسه حول ما يمكن أن تلعبه الظاهرة الحكمية في زمن الرواية . اقتضت الإجابة أن تخوض في مجال أوسع يعنى بالتقاءات وتقاطعات الأسلوبي مع السردي في الكتابة الروائية العربية . وكان لابد من مدوّنة تمكّن من مجال تطبيقي قادر على أن يعكس في أن واحد استمرار تواجد الحكمة

كظاهرة أسلوبية واحتلال الرواية مساحة أكبر في الساحات الأدبية والثقافية العربية. ومن هنا وقع الاختيار على نجيب محفوظ. وانحصر البحث في أعماله المبكرة والذائعة تنبيهاً إلى مواطن الجدة في محاولة البحث وحرصاً على الاستفادة من الوفرة النقدية التي صاحبت - ومازالت تصاحب - هذه الأعمال. وأملت فرضية التقاء ما بين الحكمة و«الرواية الذهنية» على وجه الخصوص عناية أكبر بما كتبه نجيب محفوظ من أعمال ذهنية. هذا الالتقاء قد يفسر باشتراك في التأمل الذهني الفلسفي. ولذلك وقع الاختيار على ثلاثة روايات «ذهنية» هي اللص والكلاب (1961) والشحّاذ (1965) وثرثرة فوق النيل (1966). وربما دفع العمل بقولة المتنبي «بضدها تتميز الأشياء» إلى اختيار رواية تاريخية هي «رادويس» (1945)، ورواية اجتماعية هي «القاهرة الجديدة» (1943) وكان الهدف هو الوقوف على حضور الحكم وتبيّن وظائفها داخل الرواية الذهنية مقارنة بالمراحل الروائية السابقة خاصة أن الروايات المختارة يصدق عليها ويشملها التقسيم الثلاثي لمسيرة نجيب محفوظ الروائية (تاريخية - واقعية - ذهنية).

ينبني العمل إذن على ثلاثة أقطاب: حكم، وروايات، وكاتب. والمطلوب أن يقع التحقّق من الفرضيات الممكنة حول علاقات جامعة بين هذه الأقطاب الثلاثة. الحكم هي جمل مقتضبة غزيرة المعاني معبرة عن خلاصة تجارب وخبرات في الحياة تصاغ

في شكل قاعدة مجردة شمولية مطلقة ذات جمالية أسلوبية مؤثرة. والقول الحكمي يتميز بمفارقات متعددة تجعله مختلفاً عن «القول العادي» ليصبح قولاً أدبياً يصدق عليه ما اعتبره النقاد مقومات للأدبية صوتياً وتركيبياً ودلالياً.

أما الرواية فهي جنس سردي حديث وافد على الثقافة العربية تواضع النقد على تناوله ضمن ثنائية الحكمة والخطاب. ولم تخل أية مقاربة نقدية للرواية - غربية وعربية - من تناول لما هو أسلوبي ضمن هذا الجنس السردي . أما الاهتمام بالحكمة كشكل أسلوبي بلاغي داخل المجال السردي الروائي... فمبحث أوشك بعضهم على مقاربته دون أن يصل الأمر إلى درْسٍ نقدي متكامل. اقتربت أطروحات تودورف TODOROV وباختين BAKHTINE في مجال التنظير من المسألة. الأول عند تصديه لمستويات الكلام في العمل الروائي والثاني عند تطرقه لانفتاح الشكل الروائي ووقوفه على الحوارية. واقترب غيرهم من المهتمين بالتناص في تناول الحكمة دون أن يفردوا لها بحثاً مستقلاً. وعلى صعيد التطبيق النقدي تناول باختين الحكم في دراسته عن دوستويفسكي ويبدو أن النقد العربي - على حد علم الباحث - خالٍ من دراسة للحكم ووظائفها في الأعمال الروائية العربية رغم إسهاب النقاد العرب في تمحيص الطابع الحكمي في السرديات العربية القديمة خاصة كتاب «كليلة ودمنة». يهتم البحث إذن بسد هذا النقص قدر جهده داعياً إلى إيلاء التعالق بين الأسلوبي

والسردي ما يستحقه من العناية النظرية والتطبيقية. ابتدأ العمل باستخراج الحكم من الروايات المختارة للوقوف على تواترها وتحديد وظائفها في الحكاية والخطاب واستنطاق دلالتها على خصائص الكتابة عند نجيب محفوظ وعلى مدى تأثرها بعوامل تكوينه الفكري وبمواقفه الاجتماعية والسياسية والأدبية.

كشف الاهتمام بحضور الحكم عن تواتر لتواجد القول الحكمي بمعدل ثلاثين حكمة في كل رواية وأسفر استخراج الحكم من مضانها عن مائة وخمس وخمسين حكمة وقعت دراستها حسب *أنواعها* **ومصادرها ودرجة إبداعها وطبيعتها ومضامينها**.

يتبين أن القول الحكمي سمة ملاصقة لقلم نجيب محفوظ يكثر بكثرة المكتوب ويسير إلى تنام مطرد كلما تقدم الرجل في مسيرة التأليف معتمداً في المقام الأول على الإبداع الذاتي أكثر من تضمين أقوال حكمية موروثة جاهزة. وإذا ما تعامل نجيب محفوظ مع هذا الموروث فهو يعمد غالباً إلى تحويره نزولاً عند اختيار لغوي أو كشفاً لقيم ممتهنة أو تصحيحاً لمدلول منقود. ولم يمنع ذلك من حضور حكم جاهزة كان للمصدر الاشراقي أساساً حظ الاغتراف الأوفر منه، يليه المصدر الأدبي - الشعر العربي القديم - ثم المصدر الشعبي الذي لا يحضر إلا في الرواية الذهنية ملتصقاً بمواقف المذاهنة والمسايرة الهاربة إلى العموميات في حين ارتبط المصدر.... بحضور نماذج دأب نجيب محفوظ على تصويرها وتوظيفها مثل النموذج الصوتي (المجذوب/ الدرويش/

الشيخ القطب ...) ونموذج التقليدي المتزمّت . وارتبط المصدر الأدبي بتوظيف خاص جعل من حكمه في الغالب قناعاً للمناورة والمداورة وقد حدّدت الحكم الجاهزة كلها موقفاً من الموروث القيمي السائد قد تتجاوز دلالته الإطار الروائي ليشمل زمن الابداع والرؤية الإيديولوجية للكاتب. فرغم الاعتقاد الراسخ بأن نجيب محفوظ روائي حارات وروائي «الطبقة الوسطى» ورغم الانتماء الأدبي للمدرسة الواقعية ورغم الانفتاح المبكر على التاريخ والإنصات المرهف للفئات المهمّشة المسحوقة، توحي الحكم الجاهزة بقطيعة وترفّع وإدانة ويقع التعويل الأكبر على الحكم المبدعة أو المحوّرة. إن نجيب محفوظ يستنكف بقدر من عامية الحوار والكتابة.. ويترفّع على عامية الحكمة لأنه لا يصوغها عبر من يصورهم.. بل يعوّل على فكره وكدّه في إلحاقها بهم.

وتتميز حكم نجيب محفوظ المستخرجة من الروايات الخمس بأن أغلبها من السانح الممكن تناوله وتطويعه. وهو ما يؤكّد «وسطية» في اللغة والفكر تحدّث عنها نقّاده. ويظهر أنها شملت درجة إبداع الحكم. لقد اختصت الرواية الذهنية بحكم عالية مؤثرة تصاعدت على حساب الحكم التقليدية والسانحة لأن نجيب محفوظ تخلى فيها عن الفصاحة والجزالة بغية معايشة اللغة ومماثلتها للمتخيل المعيش داخل الرواية. ومن مميزات الرواية الذهنية أيضاً احتفاؤها الكبير بالحكم الإشكالية والإنطباعية بعد أن كان نصيب الأسد في الحضور والتواتر لصالح الحكمة النقدية

والمبدئية. ويفسّر ذلك بتوظيف نقدي وعظي للعمل الروائي تخلّي المؤلف عن سفوره ووضوحه في أعماله الذهنية وإن حافظ على النقد المتشائم الحزين سواء أكان نقداً لفكر أم نقداً لمجتمع.

وفيما يخص مضامين الحكم طغى المضمون الفلسفي منذ الأعمال الأولى وتلوّنت كل مرحلة بحضور كثيف للحكم المناسبة لم رحلتها ومضمونها مع استمرارية للشاغل الذهني الفلسفي وللبعد النفسي تأكيداً على اهتمام نجيب محفوظ بأبعاد وأعماق الشخصية الروائية، وعلى تأثير تكوينه الفلسفي في إبداعه الروائي.

3) الحكمة - الحكاية - الخطاب:

إستناداً إلى مقترحات أصحاب المناهج البنيوية أثناء دراستهم للرواية أمكن التمييز بين الحكاية والخطاب، وأمكن الوقوف على مدى مساهمة الحكمة كظاهرة أسلوبية في مقاربة الشخصية الروائية وبناء الأحداث والنهوض بوظائف القص. واستتبع ذلك أن تكون للحكمة علاقة بالزمن وصيغ السرد ولغة الكتابة.

تختص الرواية الذهنية بأن الحكمة فيها تتعلق بالشخصية المحورية فتلم بأبعادها فكراً ونفساً وعلاقات، مقابلة بين ماضيها وحاضرها مساهمة في لعبة/ تقنية المتقابلات والمتوازيات والنقائض ولعبة تشظية الشخصية المحورية وإثراء تنميطها لتؤدي ما في الرواية من أغراض ودلالات نقدية تحليلية للفكر

والمجتمع. فميّزت الحكم بين المستويات الثلاثة من قضية العبث المطروحة في الروايات الثلاث:

- اللص والكلاب: مقاومة خارجية للعبث.
- الشحّاذ: معاناة ومقاومة داخلية للعبث.
- الثرثرة : استسلام للعبث ومقاومة للجديّة.

واستطاعت بعض الحكم أن تعبر عن الاشكال المركزي المؤرق للشخصية كما هو الأمر في الشحّاذ مثلاً. والخلاصة أن ثلاث دلالات تؤطر علاقة الحكمة بالشخصية الروائية وهي:

- الحكمة = الشخصية (الرواية السياسية والاجتماعية).
- الحكمة < الشخصية (الرواية الذهنية والاجتماعية).
- الحكمة > الشخصية (الشحاذ: حكمة واحدة تسيطر على الشخصية وتبعث بحثها عن هويتها).

أما عن علاقة الحكمة بالبحث الروائي فتتميز الرواية الذهنية بتواجد مكثف للحكم في مرحلة تنامي الأحداث بينما اختصت الأعمال بتوزع الكثافة الحكمية على البدايات والنهائيات مما يفضح توظيفها اعتبارياً لها. وقد ساهمت حكم الرواية الذهنية في تكسير خطية الزمن وإثراء الحدث مهما بدا هامشياً أو جزئياً وكشفت اختياراً فنياً يقوم على البداية النموذجية المأزومة والنهاية المفتوحة. وتميّزت رواية الشحاذ باحتوائها حكمة تأسيسية كانت السبب الباعث للتجارب التي

خاضها البطل: ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها[26]. ويتناول علاقة الحكمة بالخطاب الروائي أي بالزمن وبالسرد كشفت الحكم عن تميز الرواية الذهنية بالإستشراف والإسترجاع. مما أحال على خاصية تكسير خطيّة الزمن فيها وأثبتت متابعة الحكم وما تضمنته من وحدات زمنية أن الرواية الذهنية تختص بطرح إشكالي للزمن وظّف في طرح القضية الفكرية إلى جانب النقد السياسي والاجتماعي المحيل على زمن الابداع. وكثيراً ما تنتهي الرواية الذهنية بإحالة على التاريخ البعيد دلالة على استمرارية للقضية الذهنية المطروحة.

وفيما يخص علاقة الحكمة بالسرد تبيّن كثافة حضورها في الحوار الخارجي يليه الحوار الباطني منقولاً ومسروداً وتداعياً، والتقنية الأخيرة - أي التداعي - تكاد تكون ميزة اختصت بها الرواية الذهنية وحكمها.

أما بقية المستويات السردية فخلت من الحكمة ماعدا السرد بشكليه: التّابع والآني.. ولا يعدم الأمر تواجداً للحكم داخل أشكال من السرد المدرج مثل الرسائل والمفكرات.

وكشفت الحكم أيضاً طبيعة الرؤية السردية المهيمنة على الروايات فكان الراوي ظاهراً في الأعمال الأولى وكانت الرؤية خلفية. أما في الأعمال الذهنية فغاب الروائي - إلاّ لماماً - وكانت الرواية منقولة. وفي الحالات النادرة التي يظهر فيها الروائي كانت الرؤية مصاحبة أكثر منها خلفية. وأثمر ذلك تميز

الحكم بحركة تصاعد وتنام في الرواية الذهنية وحركة تنازل فيما سبق لأنها تكشف منذ البداية عن قيم معيارية توجّه المرويّ.. وتقوده إلى مواعظ ختامية.

وعن علاقة الكاتب بالحكم ومدى حضور شواغله الفكرية والسياسية فيها ومدى تأثير تكوينه الأكاديمي في توافرها وتوظيفها أثبتت دراسة الحكم أن الرصيد الأكبر هو للحكم الروائية التي تستدعيها متطلبات العمل الروائي.. ولا يخلو الأمر من حكم مركزية تعبر عن شواغل ثابتة لدى المؤلف أو حكم مرحلية تكشف موقفه من فترة تاريخية معينة مر بها مجتمعه.

أما عن لغة الكتابة وأسلوب صياغة الحكمة فيمكن القول إن حكم الرواية الذهنية تقترب من الشعرية بينما تميزت حكم المراحل السابقة باللغة التراثية المفخمة جزالة وفصاحة. وإذا ما اهتممنا باستعمال الضمائر في الحكم المستخرجة سنخلص إلى أن الرواية الذهنية وحدها أنزلت الحكم في إطلاقها وشموليتها إلى ساحة النقد الفكري والاجتماعي المقيّد بعصر ومجتمع وطبقة وفئة.

خاتمة:

وإذا كانت حكمة نجيب محفوظ قد قالت «إننا بحاجة إلى أن نعود إلى الحياة مراراً وتكراراً حتى نتقنها»[27] فكيف

بمحاولة نقدية كلّما عاد الإنسان إليها أحس بالحاجة إلى التعديل والإضافة.. فالكمال منشود مفقود. و«قدح الحياة في أسعد أحوالها لا يخلو من كدر»[28] كما تقول حكمة محفوظية أخرى. ولقد كان جهد العمل مركزاً في دوائر ثلاث صغراها أسلوبية محض هي الحكمة في ذاتها ووسطاها أسلوبية سردية هي الحكمة في إطارها الروائي والدائرة الكبرى هي الحكمة في علاقتها بمبدعها والظرف الاجتماعي والتاريخي الذي أطّر العمل الروائي بأكمله. ولقد كانت إشراقة حكمة تلتمع أثناء البحث خير حافز وحاد تقول إحداها: «لا خجل من الخوف إذا المرء عليه انتصر وما معنى القوة إذا لم تستو فوق خلجات الخور»[28]. وتقول أخيرة: «عندما تنضج الثمرة تمّحي من الذاكرة سفعة البرد وجلجلة الشتاء»[30].

الهوامش

1) راجع مادة حكمة في «الموسوعة الفلسفية العربية». معهد الإنماء العربي مجلّد (1) ط1 بيروت. 1986 ص 386.

2) راجع مادة حكم في لسان العرب. ط 1 دارصادر بيروت. 1965 ج 50. ص 141.

3) أحمد أمين. ضحى الإسلام. ط 10 دار الكتاب العربي. د.ت. ج 1. ص: 249.

4) رجيس بلاشير. تاريخ الأدب العربي ط 1 تونس 1986 ج 1. ص 416.

5) م.ن. ص 423.

6) شوقي ضيف. العصر العباسي الأول. ط 4 دار المعارف القاهرة 1972 ص 148 - 149.

7) أحمد أمين. ظهر الإسلام. ط 5 دار الكتاب العربي. لبنان د.ت. ج 2. ص: 171.

8) بلاشير. تاريخ الأدب العربي. ج 2. ص: 883.

9) محمد حسين هيكل. أبو الطيب المتنبي. طبعة دار الكتب الحديثة. بيروت. د.ت. ص: 14.

10) رجيس بلاشير. مرجع سابق ج 1. ص : 362.

11) الجرجاني. أسرار البلاغة. ط 2. دار المعرفة. لبنان 1982 ص: 307.

12) المرجع نفسه. ص: 94.

13) ابن وهب. البرهان في وجوه البيان. الطبعة الأولى. بغداد 1967 ص: 67.

14) ابن رشيق. العمدة. الطبعة الرابعة. القاهرة. 1972 ج 1. ص: 193.

15) الميداني. مجمع الأمثال. ط. منشورات دار النصر. دمشق. بيروت ج 1. ص: 7.

16) المرجع نفسه. ج 1. ص: 8.

17) عبدالفتاح كيليطو. الأدب والغرابة. دراسات بنيوية في الأدب العربي ص: 15.

18) نجيب محفوظ. الشحّاذ. ط 2. دار القلم. لبنان. د.ت. ص: 27.

19) المرجع نفسه ص 121.

20) محمد مندور. الأدب وفنونه. دار النهضة. القاهرة 1980.

21) عبدالسلام المسدّي. النقد والحداثة. دار الطليعة بيروت 1983. ط1 ص: 107.

22) محمد الهادي الطرابلسي. بحوث في النص الأدبي. الدار العربية للكتاب 1988 ص 100.

23) البشير المجدوب . حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى. الدار العربية للكتاب 1982.

24) توفيق بكّار: جدلية الحكمة والسلطان في القراءة والكتابة ندوة. منشورات جامعة تونس. تونس 1982.

25) البشير المجدوب. حول مفهوم النثر الفني. ص : 11.

26) نجيب محفوظ «الشحّاذ»: الطبعة الثانية دار القلم بيروت. 1972 ص: 26- 62 - 70.

27) نجيب محفوظ. «السمّان والخريف» طبعة 1 دار القلم بيروت. 1972 ص : 201.

28) نجيب محفوظ «ملحمة الحرافيش» الطبعة الرابعة مكتبة مصر القاهرة 1985 ص 127.

29) ملحمة الحرافيش: ص 122.

30) ملحمة الحرافيش. ص 251.



ديناميةالتشعب والانتظام

إسماعيل شكري

1 - تقديم:

ننطلق في دراستنا لدينامية المفاهيم المميزة للمشروع النقدي - الفكري لمحمد مفتاح من مفهوم دينامي كذلك، هو: «القارئ الضمني» «Lecteur implicite» بغية ضمان تلق نسقي يتفاعل مع المعطيات النصية ذاتها. ذلك أنه يمثل مجموع المؤشرات النصية الداخلية التي تجعل كل نص قابل للتلقي، «**إذ لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرىء ضمن شروط التحيين التي من المفروض أن يحملها بنفسه ، حيث توجد إعادة بناء المعنى من طرف الآخر**»[1].

ومن ثم، يحيل المفهوم السابق على الأثر النصي بحيث يمكن افتراض أن كل خطاب يمنح دور القراءة لقارئيه المحتملين في شكل دور جدلي الاتجاه يقصد إلى الكشف عن عالم النص انطلاقاً من «منظور المؤلف» وإلى البحث عن هذا المنظور انطلاقاً من «منظور النص». بيد أن وجود هاته المؤشرات التي تمكن من جمع مختلف المنظورات ضمن أفق مشترك، ليست بنية معطاة بل يتم بناؤها من طرف القارئ. وهذا ما يخول للقراءة فضاء إنتاج متوالية من أفعال التقديم القمينة بأن تجعل من مفهوم القارئ الضمني شرطاً يعيشه القارئ الواقعي، وليس مفهوما مجرداً له،

أو تمثيلاً لأنا الكاتب الثانية[2]. بناء على ما سبق، نعتبر مفهومي «التشعب والانتظام» مؤشرين أساسين لتلقي مشروع محمد مفتاح الذي يدافع عنهما باعتبارهما نواة تتخذ صيغاً مختلفة من قبيل التشتت والانتظام ، التشابه والاختلاف، الإنتظام والإنفصال... وهي النواة التي تتفرع إلى مفاهيم علاقية، مثل؛ والمطابقة والمماثلة والمشابهة والتضاد والتناقض والمكافأة والمواصلة...

ومن أجل تتبع دينامية هاته النواة نجعل من التيمة: «المفاهيم سيرورة» دخلاً (In-put) لدراستنا، بينما نجعل من التيمة «المفاهيم معالم» خرجها.

غير أن التلقي النسقي الذي نتغياه يفرض علينا في البدء وضع المشروع النقدي لمحمد مفتاح في سياق محيطه النقدي والثقافي العام ، لكونه شكل منذ بداية الثمانينيات حدثاً نقدياً بارزاً. ذلك أن النقد الأدبي العربي، قبل هذه الحقبة كانت، تهيمن عليه من جهة تيارات نقدية إيديولوجية واقعية مثلتها كتابات أدونيس وكمال خير بك ومحمد برادة وإدريس الناقوري والبابوري ونجيب العوفي ومحمد بنيس وغيرهم، وتيارات بنيوية، من جهة أخرى، تمتاز بالتبسيطية أو النقل الحرفي للنظريات، تمثلها كتابات يمنى العيد وصلاح فضل وموريس أبو ناضر... دون أن نتجاهل بداية ظهور بعض الأعمال النقدية البنيوية الهامة مع كمال أبو ديب، مثلاً، والتي لم تستطيع، رغم ذلك، صياغة تصور نقدي واضح المعالم والاستراتيجيات.

وهكذا يمكن اعتبار «في سمياء الشعر القديم» وكتاب «تحليل الخطاب الشعري» إيذاناً بمنعطف هام في تاريخ النقد الأدبي العربي الذي أصبح مع الكتابات اللاحقة لمحمد مفتاح موالياً لتطور النظرية التشييدية في العالم، كما صار خطاباً فكرياً يسائل الواقع والثقافة العربيين إنطلاقاً من تصور دينامي لانسجام نصوص شعرية وسردية واشراقية ودينية وبلاغيه مما جعله يحاور الكتابات الفكرية لعلمين أساسيين من أعلام الفكر العربي المعاصر وهما محمد عابد الجابري ومحمد أركون . ولعل من الأمثلة الشاهدة على ذلك صياغة محمد مفتاح لمفاهيم «التأويل بالبرها - يان» و «التأويل ببرهان البيان» و«التأويل ببيان البرهان»... وهي المفاهيم التي تحاور تصورات ونتائج أساسية في نقد العقل العربي للمفكر محمد عابد الجابري.

ومن هنا، يجد الدارس لخطاب محمد مفتاح نفسه أمام خصوبة الفرضيات التي يلزم البرهنة عليها، من قبيل دفاع محمد مفتاح عن مقولتي الجهاد والاتحاد في الثقافة المغربية الحاملة لعناصر كونية، منصهرة، في الثقافة الإنسانية ، ومن قبيل انتقاله من تحليل الخطاب الشعري إلى التحليل الثقافي الشامل، ناهيك عن فرضية تأثير كتاباته في المدرسة المغربية فيما يتعلق بانفتاحها على اتجاهات تحليل الخطاب بعد ما كانت ولأمد طويل وفية، في مقاربتها لدرس الأدب، لمقولتي التفسير والشرح عند جوستاف لانسون. لكن الفرضية التي تثير اهتمامنا في هذه

الدراسة هي أن محمد مفتاح يطور مفاهيم النظرية التشييدية بمعناها العام والنسبي في اتجاه صياغة نموذج تأويلي إنساني كلما تشعبت مفاهيمه، انتظمتها مقصديات وأغراض لإثبات انسجام واتصال الكون بعضه ببعض. ولأن الجهاز المفاهيمي عند الباحث يمتاز بالكثافة والتنوع ، فإننا نركز على دينامية ثلاثة مفاهيم أساسيه هي : التشاكل والتوازي والمقصدية.

- 2 – الدخل: المفاهيم سيرورة

1 .2 - التشاكل Isotopie

يتحدد د الفكر النقدي عند محمد مفتاح داخل إطار النظرية الدينامية بمعناها العام، والتي تتداول مفاهيم مثل الحوار والصراع والتناسل والسيرورة والانسجام... إنطلاقاً من صهر تعدد نظري في دينامية جامعة للأسس السيموطيقية ولنظريات التلقي والذكار الاصطناعي والعلوم المعرفية[3]. وبذلك توجه الباحث من تحليل الخطاب الشعري إلى المقارنة بواسطة المقايسة والمشابهة بين مختلف النصوص والخطابات، قصد إثبات أهمية التحليل الثقافي الذي يجمع شتات العالم في الانتظام ويربط التعدد بدينامية التأويل الذي يلعب فيه «التشاكل» دوراً حاسماً. ذلك أن هذا المفهوم يختزل في ذاته ثنائية «التشعب والانتظام» باعتباره يقوم على أساس التباين (اللاتشاكل) المؤدي إلى التشاكل بواسطة إعادة تقدير القارىء لبنية اللاتشاكلات.

لقد ورد مفهوم التشاكل في صيغة دلالية بنيوية (گريماص 1996 أ)، وفي صيغة دلالية تأويلية (راستيي 1987)، وفي صيغة بلاغية شعرية جماعة μ (1977) وهكذا، حصر گريماص التشاكل في المكون الدلالي من خلال الاهتمام «بالمقومات السياقية» التي سيعتبرها راستيي (1987) إنطلاقاً من أطروحات بوتيي بمثابة مقومات عامة (Sèmes génériques). غير أن راستيي (1972) في مقاله المشهور[4] ينظر إلى هذا المفهوم من زاوية العبارة والمحتوى، إذ يفرعه إلى التشاكل الدلالي والتشاكل الأسلوبي... وهي نفس الأطروحة التي ستدافع عنها μ جامعة في «بلاغة الشعر» مع أخذها بعين الاعتبار قيدي التراكم المعنوي وصحة القواعد التركيبية المنطقية. ذلك أن جملاً مثل: «الماء يشرب» و«الليل هو النهار» لا تشاكل فيها، في نظر الجماعة، لاحتوائها تناقض تركيبي منطقي بين عناصر الجمل.

وضمن السياق العام لنظرية التشاكل، يقدم مفتاح (1985) انتقادات أساسية إلى مجموع الأطروحات الآنفة الذكر؛ ذلك أن شروط جامعة μ تنطبق فقط على الخطاب العلمي الذي لا يقبل بالتناقص بخلاف الخطاب الشعري. كما أنه لاحظ وقوع الجماعة في تناقص؛ إذ هي تنظر إلى الشعر باعتباره عملاً يخرق العادات اللغوية السائدة، وفي نفس الوقت تضع شروطاً لقبول التراكيب وصحتها، وهي شروط لا تنسجم عادة إلا مع خطابات تعبر بلغة مباشرة «شيئية باردة»[5]. وبذلك، يقدم الباحث توسيعاً أشمل

لمفهوم التشاكل بحيث جعله يتضمن تشاكل النصوص مع بعضها البعض ومع ثقافة الأمة.

«فأي نص مهما كان ليس إلا إركاماً وتكراراً لنواة معنوية موجودة قبل»[6].

ثم يعزز محمد مفتاح تطويره هذا عن طريق الاهتمام البارز «بالتشاكل التداولي» الذي أصبح يحتل موقعاً هاماً في التعريف باعتبار التشاكل **«تنميه لنواة معنوية سلبياً أو إيجابياً بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضماناً لانسجام الرسالة»[7].**

إن هذا الاهتمام المركزي بالتشاكل التداولي سيظهر لاحقاً (راستيي 1987 من خلال مفهوم «المقومات العرضية»(Sèmes afféérents) الذي يعتبر امتداداً لمفهوم «المقومات المضمرة» Sèmes Virtuels)= بوتيي 1974)[8].

وإذا كان منظور التشعب المدمج للتشاكل في بنية التناص قد جعل مفتاح يحلل الخطاب بالنظر إلى تناظر المقصديات وتعارضها وفق مراعاة شروط السياق التي توجه المتلقي نحو إعادة بناء انسجام الرسالة، فإنه قد وجه بحثنا (مفتاح 1994) إلى إرجاع التشاكل التداولي وبالأخص مقوماته السياقية إلى نواة دلالية كلية إنسانية هي الحياة/ الممات؛ و«**لإعطاء التحليل بالمقومات السياقية التفاعلية أساساً مكيناً فإننا سنضع فرضية هي: إن مفردات اللغة مترادفة ومتداخلة لأنها تعبر عن نواة**

واحدة وهي: الحياة/ الممات وما يصاحبها من سيولة وجنس وتدين وانتساب وتملك... وقد انفلقت النواة ومصاحباتها إلى نوى فرعية أخرى تراكمت عبر نظام القيم لكل ثقافة من الثقافات ومجتمع من المجتمعات»[9]. إن الخلفية المعرفية لهذا التصور تمثلها المعرفة التجربانية (Experientialist cognition) التي تركز على أهمية الأطر (Frames) في تحديد المعرفة الإنسانية. ذلك أن هذا المفهوم يشكل من جهة ، الأسس الدلالية الكلية لتجارب الإنسان التي تتأثر ، من جهة أخرى، بالواقع الثقافي الخاص التي تهتم به الأنتربولوجيا المعرفية المعاصرة.

وهكذا، إذا جاز الحديث عن مقومات سياقية بالمعنى التداولي يجوز القول، كذلك، بوجود مقومات كلية بمثابة نواة، تؤطرها التجارب الإنسانية المشتركة. ومن أمثلة هذه الأطر؛ إطار الحاوية (الداخل/ الخارج)، وإطار الطريق - الهدف، وإطار الفوق - الأسفل، وإطار الأمام - الوراء[10]... وبعيدا عن التصور التجرباني، نجد يلمسليف وياكبسون يدافعان عن فكرة وجود بعض المقومات التي تمكن من وصف محتوى كل اللغات. كما أن كاتز (1971) طرح مسألة المقولات الدلالية الكلية من خلال مفهوم الأفكار الفطرية[11].

ومن ثم، يمكن مساندة أطروحة محمد مفتاح القائلة بأن التحليل التشاكلي «**القائم على التحليل بالمقومات يتجاوز مهمة إثبات انسجام الرسالة إلى الكشف عن بعض الثوابت**

الأنتروبولوجية مثل تنائية: الطبيعي/ الثقافي؛ الحياة/ الموت. ولكن هذا التحليل لم يبين ما إذا كانت كل المفردات لأية لغة من اللغات تحتوي على نواة الثنائيتين المذكورتين، ولم يقترح - فيما نعلم - توسيع البحث للكشف عن ثوابت أنتروبولوجية غير ما هو معروف، كما لم يحاول - فيما ندري - إقامة تراتبية بين الثوابت الأنتروبولوجية الكونية وشبه الكونية، والمظاهر الخاصة بكل ثقافة بناء على البحث في حقول دلالية مختلفة. ولكن مثل هذا البحث أنجزته دراسات جهات أخرى، مثل ما فعل الظاهراتيون التجربانيون الذين اقترح بعضهم مفهوم «كليات التجربة». ويعنون بها أن معطيات العالم الطبيعية والفيزيولوجية والأنتروبوثقافية ، تمارس على حياة الإنسان قيوداً مما يجعل من غير المعقول أن لا تترك أي آثار في اللغة»[12]. بناء على ما سبق، تتشعب المقومات في التحليل التشاكلي لمحمد مفتاح، سياقياً وثقافياً، لكنها تنتظم وفق نواة كلية إنسانية هي: الحياة/ الممات ذلك أنه نوع هذه المقولة إلى الحرب/ السلم؛ السيولة/ الصلابة؛ الشهوات/ الزهادة؛ الإنفعالات/ اللاإكتراث؛ التدين/ الإلحاد؛ التملك/ رفع الحيازة، وبرهن على وجودها باعتبارها كليات تجربانية تؤشر على تأثير التجربة النفسية - الطبيعية والنفسية الفيزيولوجية في جعل مفردات اللغة مترادفة ومتداخلة ترادفاً وتداخلاً عامين شاملين، كما هو واضح في تحليله لقصيدة «النبي المجهول» للشابي[13].

2.2 - التوازي

لقد احتل مفهوم التشاكل ، كما رأينا ، موقعاً أساساً ضمن النسق التأويلي لمحمد مفتاح، بحيث سجل أن من أهم خصائصه: «**التحليل بالمقومات الذاتية وبالمقومات السياقية مما يجعله يجمع بين التحليل المفردي والتحليل الجملي والتحليل النصي ويتجاوز المعاني الظاهرة في النص إلى إيحاءاته الكاشفة عن التصور الأنطولوجي والمعرفي والعاطفي للإنسان، وعن حاجاته وآليات إشباعها عبر المتخيل والمتعقلن**»[14]. على أن المنظور الدينامي الذي يميز أعمال الباحث قد جعله يتجه كذلك نحو مفهوم التوازي ضمن استراتيجية التشعب والانتظام التي تمد التشاكل إلى التوازي قصد ضمان القدرة على إثبات تماسك النص.

وإذا كانت الأدبيات النقدية والبلاغية قد اتفقت على اعتبار التوازي تكراراً بنيوياً في بيت شعري أو في مجموعة أبيات ضمن نسق تركيبي ترادفي أو تقابلي أو توليفي، فإن محمد مفتاح قد جعله، بخلاف معظم الدارسين المحدثين الغربيين، يشمل الشعر والنثر معاً، إنطلاقاً من منظور البلاغة العربية التي اهتمت بما يناظر التوازي مثل المعادلة والمناسبة. ومن ثم يتخذ هذا المفهوم صيغة الظاهرة اللغوية الكلية التي تتجاوز حدود الجملة وحدود الخطاب الشعري[15].

وهكذا قدم مفتاح (1994) خطاطة تفاعلية للتوازي، وأشار إلى كونه غير مسبوق إليها، مما يؤكد فرضيتنا القائلة بأن

مقصدية تطوير المفاهيم عند الباحث بؤرة مركزية في أعماله قصد صياغة منهاجية تأويلية شمولية.

إن التوازي، في نظره، تفاعل بين مستويات متعددة تحدد طبيعته وخصائصه. فهناك التوازي المقطعي والتوازي المزدوج والأحادي والعمودي الجزئي وشبه التوازي الظاهر وشبه الخفي. ولكل هذه الأنماط مستويات أخرى من التناظر والتقابل؛ وهي توازي التطابق وتوازي المماثلة وتوازي المشابهة وتوازي السلسلة وتوازي تقابل الصيغ[16]. وهذا ما وضحه في الخطاطة التالية[17]:

خصائصه / طبيعته	توازي التطابق	توازي المماثلة	توازي المشابهة	توازي السلسلة	توازي تقابل الصيغ
التوازن المقطعي التوازن المزدوج التوازن الأحادي التوازن العمودي الجزئي شبه التوازي الظاهر شبه التوازي الخفي					

وبذلك نعتبر هذه الخطاطة التفاعلية توسيعاً أشمل لمفهوم التوازي الذي لم يتجاوز في أدبيات الشعرية الغربية حدود التعريف الذي ربطه بتكرار نواة صرفية - تركيبية في متواليتين أو أكثر، بحيث يتراكم التناظر أو التباين صوتياً ومعجمياً ودلالياً[18]...

بيد أن البرهنة على فرضيتنا القائلة بتميز الفكر النقدي لمحمد مفتاح بالتشعب والانتظام في آن، لن تقف عند هذه التخوم. ذلك أن الباحث (1996) يقدم تطويراً جديداً لخطاطة التوازي السابقة، حيث استفاد من «نحو الحالات» (فيلمور 1975) لتحديد علاقة الأدوار الدلالية (المنفد - المعاني - الآلة - الموضوع - المصدر - الهدف - المكان - الزمان) بأنماط التوازي ذاتها. غير أنه لاحظ ضرورة تجاوز بعض النقائص التي تعتري هذا النحو لأن الحالات يقع التأليف بين بعضها في التراكيب اللغوية «**فقد تؤلف علاقة حالية بين شكلي حالين مثل المنفد والآلة، وخصوصاً حينما تكون للآلة قوة طبيعية وأضيفت عليها الحياة، وقد تؤلف بين المصدر والمنفذ؛ وقد يصير للمكان وللزمان وظيفة أخرى تجعلهما شبيهين بـ «المعاني» مثل: الغرفة معتدلة الحرارة، والصيف معتدل الحرارة، فقد أمكن التأليف هنا في علاقة حالية واحدة بين حالين: الغرفة من حيث هي مكان، والغرفة من حيث هي معان؛ والصيف من حيث هو زمان، والصيف في تركيب من حيث هو معان؛ كما أن تحديد العلائق الحالية يتحكم**

فيها حدث القارئ وتجربته الشخصية ومعرفته الخلقية؛ ولذلك قد يقع الاختلاف بين قارئين في تعيين علاقة حالية ما؛ ولعل مرد هذا الإشكال في نظرنا عاملان اثنان؛ أولهما أن هذا النحو لم يختزل الأشكال الحالية إلى أقل ما يمكن من العلائق ليصادر عليها ويرجع إليها تعابير اللغة الطبيعية، وثانيهما أنه لم يعدد الأشكال الحالية كما فعل النحو القديم ليخص كل تعبير معين بوظيفة معينة، وإذا فعل هذا فإنه لم يصبح نحواً يبحث في الكليات اللغوية الإنسانية ليقترح في ضوء اكتشافها مبادىء توظف في مجال العمليات التعليمية والعملية»(19). ومن ثم، لتجاوز المشاكل التي يطرحها هذا النحو، التجأ مفتاح إلى النحو العربي وإلى التراث الكلامي العربي الإسلامي الذي اعتبر مفاهيمه الكلامية أعمق وأشمل، بالإعتماد على اشتقاقات اللغة العربية؛ والمفاهيم هي:

- المحدث الذي يشمل السبب والمصدر والهدف باعتباره مما يتسبب في الابداع أو الابتداع أو التغير سواء أكان قوة رمزية أو إنسانية أو طبيعية .
- المنفعل وهو ما عانى الفعل .
- المحدث (بفتح الدال) وهو ما أحدث أو وقع فيه وعنده الابداع أو التغير فتكون الصيغة اللغوية للمحدث هي اسم المفعول واسم ظرف مكان واسم ظرف زمان. غير أن هذه المفاهيم الثلاثة يمكن اختزالها، في نظره، إلى مفهومين كونيين

أساسين هما: - المحدث (بكسر الدال) والمنفعل[20]. وهكذا يملأ محمد مفتاح الخطاطة السابقة بتصنيف جديد يأخذ بعين الاعتبار درجات التوازي[21]:

طبيعة التوازي	درجات التوازي							طبيعة العلاقة
المقطعي	المحدث	المنفعل	السبب	المحدث	المصدر	الهدف	الزمان	المطابقة
العمودي	المحدث	المنفعل	السبب	المحدث				المماثلة
المزدوج	المحدث	المنفعل	السبب					المشابهة
الأحادي	المحدث	المنفعل						المكافأة
شبه التوازي	؟	؟	؟	؟	؟	؟	؟	المواصلة

إن ما يستخلص من هذه الخطاطة هو هيمنة الفكر النسقي على مفاهيم مفتاح من خلال رده البنيات المتعددة إلى أصول واحدة، إضافة إلى تحكيم مفهوم التدرج في صياغة علاقات التوازي؛ بالإنطلاق من التمطيط إلى الإنكماش، ومن التوازي الأكثر تطبيقاً إلى الأدنى... كما أن الاستفادة من علم الكلام العربي الإسلامي قد جعلت مفهوم التوازي لديه ظاهرة دلالية بالأساس. ثم إن الجدول يحيل على نموذج تفاعلي يدمج ثلاثة مكونات، هي: طبيعة التوازي ودرجات التوازي وطبيعة العلاقة. والملاحظ كذلك، أن تنمية هذا المفهوم تؤطره ثنائية التشعب/ الانتظام، بحيث تتشعب أنواع التوازي وتنتظمها مقصدية

الإثبات أو النفي، ومقصدية التناسب أو التقابل. ومعنى ذلك أن الباحث يحكم بالأساس مقصدية النص إضافة إلى مقصديتي المنتج والمتلقي. وهذا ما يعني كذلك، أن مفتاح يراهن كثيراً على مبدأ التأويل المحلي. فتنويع التوازي إلى شطرين؛ شطر التناظر وشطر الانقطاع، بما يفيد من إحالة على جمالية التلقي التقليدية من جهة، وجمالية التلقي المعاصرة من جهة أخرى، لا يعدو أن يكون سوى ثنائية مؤقتة **«إذ هناك مراتب وسطى بين الطرفين، فقد تحتوي القصيدة الحديثة والمعاصرة على درجات التوازي جميعها. وبهذا الموقف المرن يجب تشخيص جمالية إبداع أبي القاسم الشابي»**[22].

المفاهيم، إذن، في النسق النظري لمحمد مفتاح تنمو وتتدرج من مستوى إلى آخر، وتتفاعل مع غيرها من المفاهيم (التنضيد، التماسك، التنسيق...) وتظل محكومة بسياق النص ومساقه.

غير أن ما يفسر هذه الدينامية المطردة أن الباحث في مشروعه النقدي - الفكري ينطلق أساساً من «الفرض الاستشكافي» باعتباره عملية استدلالية هامة تجعل الباحث يعيد النظر دائماً في الفرضيات - المنطلق ليستبدل بها غيرها من خلال الجمع بين الاستقراء والاستنتاج. ومن الأمثلة التي نسوقها لإثبات ذلك، كون عملية بناء خطاطة التوازي (مفتاح 1994) قد مرت بعلاقة جدلية بين الاستقراء والاستنتاج أدت إلى الانتباه إلى ضرورة اقتراح نمذجة لخصائص التوازي تدعم النمذجة الخاصة

بطبيعته» (...) **على أن معترضاً ما يعترض فيقول: إن النمذجة المذكورة غير دقيقة وغير شاملة لكل مكونات أبيات القصيدة؛ فمن حيث إنها غير دقيقة لأن القارئ لن يجد توازياً متطابقاً، إذ ليس التعليل في البيت الثاني مطابقاً للتعليل في البيت الأول وليس هناك تطابق بين البيت السادس والبيت الرابع؛ ومن حيث إنها غير شاملة فإن تلك النمذجة لم تقدم مقترحات تثبت التوازي بين أبيات القصيدة جميعها. وإجابة عن هذا الاعتراض، سنقدم خطوة أخرى فنقترح نمذجة لخصائص التوازي كما اقترحنا نمذجة لطبيعته؛ وعليه، فإن هناك توازياً مطابقاً وتوازياً ماثلاً وتوازياً مشابهاً وتوازياً متسلسلاً»**[23].

3 .2 - المقصدية (Intentionality)

يتخذ هذا المفهوم موقعاً مركزياً في توجيه باقي المفاهيم واشتغالها إجرائياً في أعمال محمد مفتاح. ذلك أن بناء كل من «التشاكل» و«التوازي» تحكمه استراتيجية تفاعل ثلاث مقصديات، هي: مقصدية النص ومقصدية المنتج ومقصدية المتلقي. غير أن معرفتنا بطبيعة هذا التفاعل تقتضي الإحاطة، ولو جزئياً بأهم التطورات التي عرفها المفهوم.

يمكن اعتبار الكلمة اللاتينية Intentio (القصد) نواة لاشتقاق Intentionality (المقصدية). ومعنى اللفظتين هو تمثل الذات للأهداف والمقاصد والدوافع الكامنة وراء «الأعمال» (actions) التي تقوم بها أو تنوي القيام بها. وقد درس مفهوم

المقصدية إنطلاقاً من زوايا مختلفة وضمن حقول معرفية متعددة مثل الفلسفة وعلوم الإدراك والمنطق والدراسات اللسانية والسيميائية . ذلك أن الظاهراتيين نظروا إليه باعتباره خاصية للتجارب المعيشة للوعي. وفي هذا السياق، ربط هوسرل المقصدية بالصور العقلية وبالتجربة الواعية. ثم تنامت الأطروحات التي تربط مفهوم المقصدية بالمعنى خاصة ضمن ما سمي بـ «علم دلالة العوالم الممكنة» (هينتيكا 1962 و1973 و1975) فمقصدية المفهوم (Intention) مرتبطة، في نظر هذا الفيلسوف، بالأوضاع، إذ يصبح العلم الخاص بالعوالم الممكنة بمثابة منطق للمقصدية. على أن أطروحات محمد مفتاح ستتجاوز الطابع الميكانيكي للتصورات السابقة لأن المماثلة المطلقة بين المقصدية والمعنى غير واردة مادامت لا تشكل (المقصدية) إلا حالة واحدة من حالات التحليل الدلالي. كما أن هذه المماثلة لا تنظر في جوانب التفاعل بين المنتج والمتلقي، بل تبحث عن المعنى الظاهر والثابت دون الباطن - المتغير؛ أي المعنى التداولي. إضافة إلى ذلك، فالباحث محمد مفتاح ينتقد نظرية الأفعال الكلامية بمعناها الكلاسيكي من خلال تجاوزه مفهوم «الوظيفة التواصلية الناجحة» الذي يسقط كل تصور قصدي في تفسير ميكانيكي (أوستين وكرايس وسورل).

فقد ركز على ضرورة: النظر في دينامية العلاقة بين المساهمين في إنتاج «القرار اللغوي»، بحيث نتمكن من استبعاد

المطابقة المطلقة بين مقصديتي المنتج والمتلقي، والتي لا تحصل إلا في أذهان المنظرين الميكانيكيين - على حد تعبيره - الذين يقفزون على دور المتلقي في العملية الخطابية، ولا ينظرون في شروط التواصل الأخرى.

وهكذا، فرع الباحث المفهوم إلى عدة أنواع: - مقصدية المنتج والمتلقي الحاضرين ومقصدية المنتج المضمرة مع متلق معاصر له أو متلق ليس بمعاصر له، ومقصدية المنتج المعلنة إزاء متلق ليس بمعاصر له، فتصبح المقصدية، بذلك، درجات وأنواع: معلنة ومضمرة، سياقية وتفاعلية محكومة بشروط إنتاج الخطاب وتأويله، مما يحيل على أهمية مقصدية النص ذاتها[24].

- 3 - المخرج: المفاهيم معالم

في ختام هذه الدراسة، نؤكد بأن المشروع النقدي - الفكري لمحمد مفتاح لا يتغيى الاحتفاء بالمفاهيم في ذاتها ومن أجل ذاتها، بل إنها في كل أعماله تمثل معالم أساسية للتواصل العلمي. فإذا كانت تحتاج إلى نسق يضم بعضها البعض، فإنها لابد تخضع لعملية التحديد العلمي الدقيق، خاصة ما تعلق منها بمفاهيم المرحلة الاصطناعية[25]. وبذلك نجد الباحث في كل أعماله يحدد المفاهيم ومصادرها الإبستمولوجية المختلفة والسياق الإديولوجي لإنتاجها.

إنطلاقاً من هذه الرؤية الاستراتيجية ، يمكن اعتبار مفاهيم

«التشاكل» و«التوازي» و«المقصدية» معالماً؛ أي أنساقاً ثقافية قابلة للإدراك والتفسير والتأويل، وتمثل محور التقاء عدة اختصاصات. بيد أن اشتغال المفاهيم في خطاب نقدي ذي مقصدية، يحجب وراءه إشكالات متعددة (مفتاح 1999)؛ مثل إشكال التحديد وإشكال القراءة والتأويل، وإشكال الحقيقة وإشكال إعادة كتابة التاريخ بمعناه العام.

ومن ثم، نعتبر كتابات محمد مفتاح أفقاً هاماً لاستثمار واختبار النتائج المعرفية التي قاربت، ضمن منظور دينامي، الإشكالات السابقة.

الهوامش

1) WolfGang Iser, l'Acte de Lecture, Théorie de l'Effet Esthétique, Ed. Pierre Mardaga 1976, p. 70.

2) المرجع نفسه، ص ص . 70 - 72.

3) راجع: محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط 2، 1990، ص ص 7 - 32.

4) F Rastier, "Systématique des isotipies", In Essais de Sémiotique Poétique, Ed Larousse, Paris, 1972, p. 82.

5) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، البيضاء 1985، ص 24.

6) المرجع نفسه، ص 25.

7) المرجع نفسه .

8) B. Pottier, Linguistique Générale, Théorie et Description, Klinksieck, Paris, 1974, p. 68.

9) محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1994، ص 162.

10) Voir : G. Lakoff, "cognitive sematics", In Meaning And Mental Representations, U. Eco, M. Santambrogio and P. Violi (eds), Indiana University Press, 1988, pp. 143 - 144.

11) JJ. Katz, La Philosophie du Langage, Payot, Paris, 1971, pp. 201 - 234.

12) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1996، ص ص 137 - 138.

13) المرجع نفسه، ص ص 142 - 138.

14) محمد مفتاح (1994) ص 159.

15) محمد مفتاح (1996) ص 99.

16) راجع تعريف هذه المستويات في مفتاح 1994، ص ص 157 - 150.

17) مفتاح (1994)، ص 150.

18) Jean Molino et Joêlle Tamine, Introduction à l'Analyse Linguistique de la Poésie Ed. P.U.F, Paris, 1982, p. 201

18) محمد مفتاح (1996)، ص ص 112 - 113.

19) المرجع نفسه ص 113.

20) المرجع نفسه ص 118.

21) المرجع نفسه.

22) محمد مفتاح (1994)، ص 155.

23) محمد مفتاح، المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1999، ص 67.

24) راجع مزيداً من التفاصيل اسماعيل شكري، «تعيين التغير وتعيين المقصدية» في مجلة دراسات مغاربية، مؤسسة الملك عبدالعزيز آل سعود والعلوم الإنسانية، البيضاء 1998، عدد 7، ص 46 - 33.

* * *

من إشكاليات الحداثة في الخطاب الشعري العربي

عبدالرحمن حمّادي

مازالت الحداثة تثير إشكاليات كثيرة، وفي مختلف أشكال الإبداع، بيد أنها أكثر تداخلاً في الشعر، بل إن مصطلح الحداثة عندما يُقرن بالشعر يبدأ بإظهار إشكالياته، ومنها أية (حداثة) نعني؟ هل المقصود (الحداثة) أم (الأحدث) أم (المعاصرة) أم (التجديد) أم...؟! وهذا يعني أن المصطلح مازال في النقد مجال بحث، وهو موضع أخذ وردّ، فهل نحن مضطرون للموافقة على وصف النقاد لمصطلح الحداثة بالمراوغ والمتقلب؟!.

نعم، نحن مضطرون لذلك مهما كنا متحمسين للحداثة، فالحداثة يمكن أن نفهمها على أنها معاصرة زمنية، وبالتالي فإن كل من دخل زمنياً في التاريخ الحديث هو معاصر، وعلى طرف مناقض يمكن أن نعلن بأن المتنبي مثلاً هو أكثر حداثة من معظم الشعراء الذين يعيشون هذه الأيام معنا، في حين أن الحداثة - ضمن تعاريفها الكثيرة - هي ذلك الوعي بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي والانعتاق من هيمنة الأسلاف، وهي «ليست ظاهرة مقصورة على فئة أو جنس بعينه، بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت، وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة، ونجدها

سمة غالبة عند كثير من الأمم وإن اختلفت في منطلقاتها ومرتكزاتها الأساسية، إلا أن أهدافها تكاد تكون واحدة»[1].

إنه إذن اضطراب معقد يحيط بالحداثة، ويوضح لنا بأن الحداثة إشكالية تكاد تستعصي على الحلّ من المنظور النظري «وتتجلى هذه الإشكالية في أن الحداثة تناضل على الدوام من غير أن تتوخى الانتصار لأنه لا يمثل هاجساً لها، بل عليها أن تناضل ولو بعد حين حتى ضد نفسها»[2]، كما أنها في آخر مرحلة تصلها لا تقر بأنها أحدث شيء لأنها ترى في نفسها برنامجاً تحررياً تمردياً للثقافة والفن، ولذلك ثمة تيارات قوية في النقد الغربي الآن تعتبر الحداثة شيئاً من الماضي، وأن بروز تيارات حديثة من داخل الحركة الأم دليل على تحللها وانقضاء عصرها، في حين تقف تيارات مضادة تعلن بأن الحداثة لن تصل إلي نهاية «وما ينتظرها سوف يكون أشد إيلاماً من كل ما لقيته الحركات الثقافية التي سبقتها، فالإثارة والشيوع يتربصان بالحداثة شراً حتى يحيلانها إلى نوع هزلي ممجوج»[3].

على أية حال، نحن لن يعنينا أن ندرس هنا مفصلاً هذا الاضطراب في المصطلح الغربي للحداثة، ومدى الصراع القائم حول تقبله أو رفضه، بل يعنينا أن ندرسه عبر المفهوم العربي، ومن خلال أحد أهم أشكاله التطبيقية، وهو الشعر، وعبر ظواهر صارت تشكل قضايا أساسية في الخطاب الشعري الحديث.

الخرف الإيقاعي:

تقدم القصيدة الحديثة نفسها، وخاصة في آخر مراحلها التطبيقية على أنها عشوائية لا محدودة في النص الشعري، ولأن الحداثة في الشعر العربي ليست إلا تحطيماً للإيقاع التقليدي الذي ولدت القصيدة العربية تأريخياً من رحمه، وهذا ما جعل المتلقي العربي يتهم الحداثة الشعرية بالخرف، وباختلاطها مع النثر العادي، وبالتالي ظهوت حالة عداء ما بين الشاعر والمتلقي، وسبب هذه العداوة هو الوزن في الشعر - كما يريد المتلقي - أم اللاوزن، كما يصر الشاعر؟!.

إنه صراع - إذا أردنا الإنصاف - يجب أن نذكر بأن الشعر العربي قد شهد عبر تاريخه مثله، كموقف أبي نواس من شعر الأقدمين، وجديد أبي تمام وابن الرومي وأبي العلاء ممن قدموا شعراً اتصف بالتغيير، ولكن لم يكن أحد من هؤلاء يملك الجرأة على المساس بالإيقاع الداخلي في قوالبه العروضية، واحتاج الأمر إلى قرون حتى تظهر نازك الملائكة وتعلن قائلة: «نحن أسرى تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية.. مازلنا نلهث في قصائدنا، ونبحر مع عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وفرقعة الألفاظ الميتة. وسدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا، فإذ ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم، أدرك ما يناسب زمانه فجمدنا نحن ما ابتكر واتخذناه تقليداً.. والذي أعتقده أن الشعر

العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب سوف تتزعزع قواعدها...»[4].

إلا أن نازك الملائكة لم تقصد الدعوة إلى تحطيم العروض العربي، بل دعت إلى حداثة شعرية تقوم على العروض العربي ببحوره وأشطره وقوافيه، وأكدت ذلك في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» موضحة «أن ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم، واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير، وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال، ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض، كما يزعم الذين لا معرفة لهم به»[5]، ومع ذلك تعرضت نازك الملائكة إلى موقف معارض بشدة لدعوتها، واتهمت بأنها تعكس تأثراً مشبوهاً بالحداثة الغربية، وكان عليها بالتالي أن تثبت «تنظيراً وشعراً» أن حركة الشعر الحر ليست وليدة الاحتكاك بالثقافة الغربية، وإنما هي اتكاء على التراث العربي.

من جانب آخر لقيت محاولة نازك الملائكة رواجاً عند عدد لا بأس به من الشعراء والنقاد مثل صلاح عبدالصبور في مصر الذي أشاد بظهور «شعر التفعيلة العروضية» لأنه يلمس بالشعر آفاقاً جديدة، ويحول عيون الشعراء إلى زوايا جديدة للرؤية الشعرية، ولأن الشعراء هم ورثة الشعر، فإن لهم الحق في تغيير

ملامحه[6]، ومع صلاح عبدالصبور نشأت بسرعة (حركة الشعر الجديد في مصر).

وهكذا تميزت هذه المرحلة باحتفاء كبير وحماس شديد لما تم من انتقال إلى مستوى الكتابة بالبيت ذي الشطرين المتساويين المنتهي بقافية، إلى مستوى الكتابة بالتفعيلة ضمن أسطر متفاوتة الطول مع التحرر النسبي من الالتزام بالقافية بوصفها روياً لا بوصفها نظاماً، وقد تتالت الكتابات التنظيرية والنقدية وصولاً إلى كتاب (في البنية الإيقاعية) لكمال أبو أديب، والذي توّج من خلاله المنهج البنيوي في النقد[7] مستهدفاً وضع بديل جذري لعروض الخليل، أي للبنية الإيقاعية التقليدية.

وتأتي تجربة أدونيس وكتاباته النقدية والتنظيرية مرحلة جديدة في الخروج عن البنية الإيقاعية التقليدية في الشعر العربي، فقد رأى مثلاً أن الشعر الجديد يجب أن يكون تمرداً على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، «والشكل هو الإطار الذي يضم التجربة الجديدة في الرؤيا للحياة التي تستلزم تجاوزاً للشروط الشكلية، ومزيداً من الحرية لأشكال تفرضها الممارسات الشعرية باعتبارها تتجه نحو اكتشاف ما لم تسبق معرفته، فللقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة، وطريقتها التعبيرية الخاصة، ولها بمعنى آخر نظامها الخاص، فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها قبل أن تكون إيقاعاً أو وزناً..»[8].

ومع أدونيس وغيره يبرز يوسف الخال، أحد طلائع «الحداثة الشعرية» ومؤسس مجلة (شعر) اللبنانية، ومحمد الماغوط، وأنسي الحاج، وعز الدين اسماعيل في المغرب وغيرهم ممن مارسوا وروجوا لكتابة (قصيدة النثر)، عبر كم كبير من الكتابات النقدية التي ترى في الحداثة الشعرية إبداعاً وخروجاً على المألوف مما يتطلب انبثاق شخصية شعرية ذات تجربة حديثة تتشكل بذاتها في الشكل والمضمون. يقول يوسف الخال مثلاً: «إن هدف الحركة الحديثة في الشعر هو إدخال مفهوم شعري حديث في مستوى العصر الذي نحن فيه، إلى الأدب العربي، وما الحرية التي اتخذها الشاعر العربي الحديث لنفسه إلا ضرورة اقتضاها هذا المفهوم، فهي إذن مظهر خارجي لحقيقة داخلية، وهذا المفهوم الشعري الجديد ينبع من صميم حياتنا وبيئتنا الاجتماعية وتطور حياتنا، وهو يتلخص في أن الشعر تجربة شخصية ينقلها الشاعر إلى الآخرين بالشكل الفني الذي يناسبها»[9]، ويقول نهاد خياطة: «قصيدة النثر هي تجدد التعبير الشعري، وتكسر القافية وتحطم تفعيلات الخليل ابتغاء الوصول بالشعر إلى أرقى صوره وأصفى معانيه كي لا يحطم التجربة قالب أو شكل مهما كان...»[10]، ويقول أدونيس: «إن في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دفعة الخلق أو تعيقها أو تفسرها، أو تجبر الشاعر أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزنية كعدد التفعيلات أو القافية...»[11].

ومن الواضح مدى تأثر هذه الآراء بالحداثة الغربية، فالمعاني

نفسها منقولة عن النظريات الغربية حول الحداثة الشعرية، وكأمثلة فقط نورد بعض أقوال النقاد الغربيين من أصحاب الحداثة تاركين للقارئ أن يقارن بينها وبين ما أوردناه عن دعاة الحداثة الشعرية العرب.

يقول أرفنج هاو: «الحداثة هي مفاهيم تناسب العصر، وقد آن الأوان لنبيّن زيف الهالة التي أحاطت طوال السنوات المنصرمة بكتابات شكسبير الشعرية، وصارت (قدوة) تحنط الشعراء عندها...»[12]، ويقول جان كوهن: «من المرتكزات الأساسية المحدثة في الخطاب الشعري المعاصر كسره لنمطية اللغة واستحداثه لغة شعرية جديدة تتمرد على القوالب التي لاكتها الألسنة حتى أصبحت فارغة عن مضامينها الحقيقية، والشاعر حين يتمرد على اللغة، أو بعبارة أدق على نمطية التعبير يعيد خلق اللغة من جديد، ويفجر الطاقات التعبيرية للألفاظ من خلال البنى العميقة التي تشد أوصال الخطاب الشعري إلى البؤرة المحورية في النص، والتي تنفجر عنها تلك العلاقات مانحة الألفاظ دلالات وإيحاءات جديدة..»[13].

وهكذا، وبتأثير الحداثة الغربية تمادت الحداثة الشعرية العربية في تحطيم نمطية القصيدة العربية، وسارت بالشكل الشعري نحو خرف يتخذ أسماء عديدة مثل: شعر التفعيلة - الشعر الحر - قصيدة النثر. وبدلاً من قصائد تتخذ عروض الخليل قالباً لها صرنا نجد قصائد تعتمد (التشكيل الممتد) و(التشكيل

الحركي) و(التشكيل المتموج).. إلى آخر المصطلحات التي يبتدعها النقاد والدارسون لقصائد الحداثة الشعرية، بل بلغ من تمادي (قصيدة الحداثة) أن أي كلام نثري يتم توزيعه عشوائياً تُطلق عليه صفة الشعر، وهاكم مثلاً:

«يتيمة هي أيامي دونك

وأنت يبعثرك المعنى

ويطاردك

المكان

ولكن.. لن أفتش عنك

وسأدعك

تذوب ببطء

من الأماني

في

اللاجدوى

فأنا أعرف بأني معك

كا....

والتبغ،

والقهوة»(14)

ترى، ما الذي يميّز هذا (النص الشعري !) عن رسالة

غرامية لو لم تتم بعثرة الكلمات، وهل من فرق عندما نجمع النص على شكل رسالة كالتالي: «يتيمة هي أيامي دونك، وأنت يبعثرك المعنى ويطاردك المكان، ولكن لن أفتش عنك، وسأدعك تذوب مع الأماني في اللاجدوى، فأنا...» !!

الخرف اللغوي:

في الخطاب الشعري المعاصر تنكسر نمطية اللغة، وهذا ما يشكل قضية هامة يواجهها الشعر العربي الحديث، فدائماً هناك لغة شعرية مستحدثة تتمرد على القوالب اللغوية المعروفة، ودائماً نواكب تمرّد الشاعر على اللغة، أو بعبارة أدق على نمطية التعبير حيث يعيد الشاعر خلق اللغة الجديدة ليفجر الطاقات التعبيرية للألفاظ من خلال البنى العميقة التي تشد أوصال الخطاب الشعري إلى بؤرة محورية في النص، ولتنفجر عنها علاقات تمنح الألفاظ دلالات وإيحاءات جديدة، كما أنها تمنح اللغة الشعرية إحساساً ووعياً مقصوداً لذاته «إنها تفرض نفسها باعتبارها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها وأعلى منها، وتعلن عن نفسها بشكل سافر، كما أنها تشدد بانتظام على صفاتها اللغوية، ومن ثم لا تصبح الألفاظ مجرد وسائل لنقل الأفكار، بل أشياء مطلوبة لذواتها، وكيانات مادية مستقلة بنفسها، وعلى هذا تتحول الكلمات إلى مدلولات»(15) إن السمة البارزة في الشعر الحديث هي إن الكلمة تأتي كلمة، وليست وسيلة تشير إلى مادة

معينة، أو انفجاراً لعاطفة «فالكلمات، وترتيبها، ومعانيها، وأشكالها الداخلية والخارجية، كلها تتطلب قيمة في حد ذاتها، ولا يعني هذا أن الكلمة تكتسب هذه القيمة بمعزل عن السياق العام للنص، بل تتحدد وظيفتها الحقيقية من خلال وجودها ضمن بنية تعبيرية تحدد إيماءتها الدلالية في جسم النص الشعري»(6)، ولعل ما يميز اللغة الشعرية الحديثة عن غيرها اتسامها بالطابع المحسوس للبنية التركيبية، والإحساس بالمظاهر الصوتية والدلالية للّفظ، مثلاً، تقول نازك الملائكة:

«الله أكبر

الله أكبر

هتافات الأذان في سيناء تبحر

من موجها تسيل في الصحراء أنهر

الله أكبر

نداء رحمة ندي تشربه الرمال

مدّ جناحيه ارتمى فوق التلال

محمولة أنغامه على شراع أبيض مروره معطر

الله أكبر

يا صائمون أفطروا

من شفة المؤذن الخاشع يهمي المطر

والله باسط أجمل الظلال

تسبيحة معطرة

ورحمة من السماء انحدرت معسولة مقطرة

يشرب تهوياتها المعسكر القابع في الظلماء

عطورها منهمرة

على جنود مصر في سيناء»

هذا النص يضم بعض التوازنات المرتكزة على مستوى الإحساس الصوتي كالتي بين كلمات (سيناء، صحراء) و(تبحر وأنهر) و(الرمال والتلال) و(معطرة ومقطرة).. إلى آخره، وهذه التوازنات الصوتية تسهم بشكل واضح في إثراء وتوليد الإيقاعات الموسيقية التي تضفي على النص حيوية موسيقية تعوض عن نظام الشطرين.

أما الانزياح الدلالي الذي توظفه الشاعرة في هذا الخطاب فيتمثل في جملة (الله أكبر) التي تتكرر عبر أنساق النص، فتتحول بديلاً عن الماء (من شفة المؤذن يهمي المطر)، وتتفرع عنها انزياحات كثيرة تتمثل في الاستعارة التي تلعب دوراً فاعلاً في النص، فمتعلقات الاستعارة التي تلح عليها الشاعرة ليست من المألوفات في اللغة العادية، وتستخدم الفعل «تستمطر» للدلالة على الغيث، في حين أن الاستمطار في اللغة مرتبط بالعذاب لا بالسحاب، غير أن هذا الاستعمال شاع على ألسنة الناس واكتسب دلالة لم تكن معروفة في اللغة[17].

والشاعر في الخطاب الشعري المعاصر يسعى دائماً إلى تجاوز المألوف والعادي في اللغة، لهذا لا نستغرب عندما نجد في المقطع الشعري الواحد انزياحات متتالية تأخذ شكل الاستعراضية أحياناً، يقول عبدالكريم الناعم:

«الآن ترتحل المدينة، والغيوم، وحانتي، وأنا من

يصطفي كبدي ويطعم ما تبقى للعصافير الصغيرة

الجوارح اسرفت في نتشه

لم يبق منه سوى حبيبات يفقدها النزيف

ترد غرتها احتشاماً، أطعموها للمناقير الصغيرة

قبل أن تتصالح المدن اعبروا وستجيء قاتلتي

إلى المقهى وتعلن للمياه بأنها وصلت دمي

وبأنها اغتسلت على شطآن ذاكرتي وأن دمي

يسافر في خلاياها، خذوها باتجاه المترب

الممتد من أقصى المدينة، واتركوها

واقرأوا من سورة اللهف المغرب أنني

ما كنت أهوى الارتحال، وأنني هاجرت ليلة

صاحت المدن، عصف الردى فتألق الكفن»(18)

إذا أمعنا النظر في هذا النص الذي اخترته لا على التعيين، فإننا نجد جرأة واضحة بالخروج عن المألوف في الاستعمال

اللغوي، «مثل «نتشه» فالكلمات مما يرد في الاستعمال العامي بمعنى قطع وأخذ بسرعة، ولها أصل في الفصيح، نتش الشيء بالمنتاش وهو المنقاش وبابه ضرب، يقال ما نتش من خلال شيئاً أي ما أصاب»[19]، ومع ذلك استعمل الشاعر اللفظ بدلالته العامية (نتش) بدلاص من (مزق) وكذلك (حبيبات)، فهي ذات دلالات كثيرة في اللغة، منها «حباب الماء: معظمه»[20] وأكثر استعمال الكلمة ملازم للماء والسوائل «حبيبات الندى مثلاً» ومع ذلك يستعمل الشاعر اللفظ للكبد، وهذا يعني أن الخطاب الشعري الحديث يلغي الدلالة المعجمية للفظة ليعطيها دلالة جديدة، كما أنه يلجأ إلى الألفاظ المعجمية الخالصة التي تضطر المتلقي إلى العودة للمعاجم لفهمها، مثل لفظة (المترب) والتي لا يمكن فهمها إلا بالعودة للمعجم، وهي «.. المتربة المسكنة والفاقة، ومسكين ذو متربة لاصق بالتراب..»[21]، ومن خلال هذا النص نلاحظ أن الخطاب الشعري الحديث لا يتحرج من التكرار كما هو الحال في الخطاب الشعري القديم، بل يتعمده ليعطي بواسطته موسيقى إضافية للنص.

أما الشاعر الذي تعطي دراسته كماً كبيراً من الخرف اللغوي فهو أدونيس، أكثر الشعراء تعاملاً مع اللغة بجرأة مثيرة للاهتمام، ومن هذه الجرأة مثلاً استخدامه للمفردات بحيث يوظفها دائماً توظيفاً جديداً، فيجوب في التصريف، وخاصة الأفعال، بحيث يستخرج أفعالاً ومصادر ومفاعيل من جذور

قديمة، ونراه يستخدم مفردات لا نكاد نراها مستعملة في اللغة الآن، بحيث يضطر القارئ أحياناً إلى استخدام المعاجم لفهم المقصود، ويستعمل مفردات غير شائعة، أو يصنع مفردات جديدة، ويستخدم الأدوات والحروف بطريقة خاصة، وربما غريبة، فهو يعاملها أحياناً كسائر مفردات اللغة، أي كما الأسماء والأفعال، فنجد جملاً كاملة تتألف من أدوات وحروف جر[22]، يقول مثلاً:

« وقلت أيها الجسد انقبض وانبسط واظهر واختف

فانقبض وانبسط وظهر واختفى»

هذا المقطع يقتبسه من النفري الذي قال:

«وقال أيها النور انقبض وانبسط، انطوِ

وانفتح، اختفِ واظهر

فانقبض وانبسط وانطوى وانفتح واختفى وظهر»

ومع أنه لجأ إلى الاقتباس من النفري، إلا أنه تمكن من وضع هذا الاقتباس في سياقات مختلفة بحيث تلتئم الاقتباسات مع أجزاء النص وعناصره الأخرى. وإذا كانت اللغة الشعرية الحديثة لا تتحقق إلا بتجاوز المألوف والعادي في اللغة، فإن كثرة الانزياحات عن الثوابت اللغوية جعل الخطاب الشعري في حالات كثيرة يتحول إلى طلاسم ومعميات غير مفهومة، يقول محمد عمران:

«يحدث أن تتنزه يدي

......

بين أشجار الملح

وينابيع الصنوبر

وقت يكون الهواء أبيض

والنهار يجري على الوادي

آنذاك يا حبيبتي، ما الذي يجعل يدي

تنزلق مثل قارب في

إقيانوس الزرقة والضوء

بين ملايين الأجنحة

والأسماك الخضراء»[23]

إن هذا النص لا يعطي أو يعني مدلولاته المباشرة التي يظنها المتلقي في البداية، بل يترك المتلقي في حيرة من المدلولات اللغوية التي ترد، وبين مدلولات أخرى يريدها الشاعر، ولكن أية مدلولات ؟ إنها غير واضحة «قطعاً ليست غزلية»، على أنها تربط ما بين الجنس في لاوعي الشاعر، وبين الأرض كوجه آخر للحياة، وعند اكتشاف الوجه الآخر، أي الأرض، يقع الشاعر في اندهاش محير عند التعبير اللغوي مثل: «أشجار الملح - ينابيع الصنوبر - الهواء أبيض) وكمحاولة لتنظيم فوضى الاندهاش

اللغوي والتعبيري، يكثر الشاعر من استعمال الفواصل في القسم الثاني من النص، على أن هذا التفسير يبقى قاصراً، وأي تفسير آخر لن ينجح باستكمال الحلقات الدلالية المفقودة في النص.

مثال آخر نأخذه من عند أدونيس، يقول:

«....، قل

- شيء

- هذا مخبر اللغة العجيبة

لا شيء

تاريخ النساء...

وحنان طينة

ووهنها المعدني

.... قل كل شيء

والدهن كالوسام أو إشارة

علامة السيد، كل شيء

.... في يد أو ستارة.

للزمن اليابس كالعرجون

للزمن المخزون

في امرأة

والدهن معدني

ينزل قبل البحر في كتاب
يستوطن الأغوار أو يستوطن السواري»[24]

إذن، النص هنا لا يحيل إلى مدلولات واضعة للمتلقي، بل يترك حرية إنتاج النص من جديد بعد تحرير لغته من براثن الاستعمال الكلامي، وبعثرة اللغة الشعرية على هذا النحو تعكس رغبة في عالم اللاوعي للتوازي مع بعثرة العالم والفوضى التي تسود في كثير من زواياه، وعلى هذا، فهناك من حيث المبدأ تلازم بين فوضى النص وفوضى العالم الذي يعاني الشاعر من مرارته[25].

على هذا النحو الصعب يحاول ناقد متخصص في الحداثة تفسير دلالات النص، وسنلاحظ فيما يلي أنه يجهد نفسه تماماً نظراً للضباب الكثيف الذي يلفع النص، وكثرة الخرف والانزياحات اللغوية فيه. فلنتابع ما يقوله الدكتور عبدالله أحمد المهنا:

«إن القراءة الأولية للنص تكشف عن بعدين أساسيين في تركيبة بنائية، الأولى اللغة «هذا مخبر اللغة العجيبة» إشارة إلى إعادة تشكيل اللغة وفق معطيات العصر، والثاني المرأة، الوجه الآخر للحياة، أو للأرض، والعلاقة معها هنا حتمية لا يمكن تجاوزها والاستغناء عنها إلا استغناءنا عن الحياة نفسها، ويتجلى ذلك بوضوح من خلال الربط المذهل بين امتداد التاريخ/ المرأة «تاريخ النساء...» و«حنان طينة» ورمز الأرض يقوي من

تشابك العلاقة بين المرأة والأرض، ويسيطر التداعي على النص فيخلق حالة أو تياراً ممتداً من تداعي الأسماء التي توحي بتجاوز الزمن.. »[26].

لنلاحظ الجهد الكبير الذي بذله الدكتور مهنا لتفسير دلالات النص، ولو أن ناقداً آخر تناول النص لجاء بتفسير مغاير، فالتفسيرات كلها ممكنة إزاء نص غامض، وكل التفسيرات قد لا تكون مفهومة من قبل القارىء العادي، بل حتى المثقف.

الغموض:

أيقودنا هذا إلى التوقف عند قضية ثالثة أساسية في الخطاب الشعري العربي الحديث، وهي ظاهرة الغموض، بل لنقل إن ظاهرة الغموض هي التي تجذبنا للتوقف عندها عندما نسمع شاعراً مثل أدونيس يعترف بأنه يتعمد الإكثار من الانزياحات اللغوية، وأنه يتقصد إدخال خطابه الشعري في عالم الغموض محملاً القارئ المتلقي مسؤولية عدم الارتقاء لمستوى الوصول إلى الدلالات المطلوبة في النص، ففي كتابه (زمن الشعر) يورد حواراً مخيلاً بينه وبين القارئ حول ظاهرة الخرف اللغوي والغموض فيقول:

«هو: هل هذا الغموض في شعركم طبيعي أم أنكم تتعمدونه؟

أنا: إن تعمد الغموض مناقض للخلق الشعري.

هو: أعتقد أنكم تتعمدونه.

أنا: تعتقد ؟ ما سبب اعتقادك؟!.

هو: لا أفهم شعركم.

أنا: هذا ليس سبباً، فعلى القارئ أن يعترف أحياناً أنه ليس من الضروري أن يفهم كل القصيدة فهماً شاملاً.

- هو: إذن الحقّ على القارىء ؟

- أنا: نعم، بمعنى ما.

هو: هل أستنتج بأنك تحب الغموض.

أنا: نعم، ولكن بالمعنى الشعري الخالص، أي المعنى الذي يناقض الألغاز والأحاجي.

هو: قلت: إن الحق على القارئ، فما الأسباب؟.

أنا: الأسباب ثقافية وتقليدية، فنية وشعرية»[27].

ويقول أيضاً: «إن الفرق بين لغة الشعر والنثر ليس في الوزن، بل في طريقة استخدام اللغة، النثر يستخدم النظام العادي للغة، أي يستخدم اللغة لما وضعت له أصلاً، أما الشعر فيتعصب أو يفجر هذا النظام، أي يحيد بالكلمات عما وضعت له أصلاً»[28].

وهكذا نستنتج أن أدونيس - الشاعر والناقد والمنظّر للحداثة - يضع تصوراً للخطاب الشعري الحديث يرى في الشعر

نظاماً خاصاً يبتعد بالكلمات عن دلالاتها التي وجدت لها أصلاً. وأن لغة الشعر هي لغة إشارية يجب أن تبتعد عن الإيضاح كما في لغة النثر، كما أن الكلمة في الشعر يجب أن تأخذ معنى أوسع مما تأخذه في النثر، وأن الكلمة في الشعر هي صورة صوتية وحدسية، فإذا كان الأمر كذلك، وإذا كانت لغة الشعر غير السائد المألوف، فإن تواصلها مع المتلقي لن يكون بالتأكيد سهلاً، مما يؤكد وجود قدر كبير من الغموض...»[29]، بل بلغت ظاهرة الانزياحات اللغوية في الخطاب الشعري مترافقة مع الغموض إلى حد أنكر معه الشاعر الخطاب الشعري كما وصل إليه في آخر تجاربه وأشكاله، وهذا ما رأيناه في التجارب التي سمت نفسها بأسماء طريفة مثل: القصيدة المائية - القصيدة الكهربائية - القصيدة الإلكترونية...، وقصائد من هذه المسميات أدخلتها بعض الدوريات تحت اسم (تجارب إبداعية) أو ما شابه[30]، وهي تجارب بدأها عادل فاخوري في بيروت أوائل السبعينات، لأن اللغة الشعرية - والكلام له - «لم تعد في عصر السرعة والإلكترون تستوعبها الحداثة، والكلمة في اللغة لها إيحاء ينبع من الشكل مثلما لها معنى في المضمون، وفي عصر السرعة علينا أن نوظف شكل الكلمة قبل المضمون، ونعلم القارئ كيف يشكّل من الكلمة ما يشاء من الإيحاءات التي تناسبه، ويقرأها ويفهمها بالشكل الذي يناسبه ويرضيه»، ومع أن الدكتور فاخوري لم يكن جاداً في هذه التجربة، ولم يكن يمارسها إلا في

جلسات التسلية بالمقهى، إلا أن التجربة مازالت تجد حتى الآن من يصرّ على ممارستها.

نخلص من هذا إلى أن ظاهرة الغموض صارت ملازمة للخطاب الشعري العربي الحديث، ويزداد غموضه أكثر يوماً بعد يوم، وبالتالي وجد هذا الخطاب الشعري نفسه أمام تيارين: تيار يدافع عن الغموض بدرجات مختلفة، وآخر يرفضه بدرجات مختلفة، ولنا أن نقف عند أصحاب التيارين.

فلسفة الغموض :

يقف أدونيس كما ذكرنا على قمة الهرم المدافع عن فلسفة الغموض في الخطاب الشعري، فيقول مثلاً: «لقد ولّد رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم عند الشاعر الجديد واقعاً سديمياً غامضاً من جهة، وولّد من جهة أخرى ذاتية تحيد عن الواقع إن لم تحاول الانفصال عنه، وهذا يعني بكلام آخر فقدان الأفكار المشتركة، والثقافة الشعرية المشتركة. هناك إذن تنافر بين الشعر والواقع يوازيه تنافر بين الشاعر والقارئ، فقد صار الشعر الجديد شخص الشاعر نفسه أو كاد، ولعل هذا التنافر هو أبرز خصائص الشعر الجديد وأكثرها عمقاً وأصالة»[32]. ويرى أن الشعر الجديد بحاجة دائماً إلى قارئ من نوع جديد، وأن الشعر يجب أن لا يُقرأ أو يُنقد بالطريقة التقليدية نفسها، والقراء العرب - حسب رأيه - أغلبهم تقليديون من حيث خلفيتهم وثقافتهم الشعرية، وكذا

تذوقهم للشعر. ويجب عدم النظر والبحث عن المعنى السطحي المباشر في النص فقط، ولكن يمكن البحث عن المعاني الباطنية المتعددة في النص التي تجددها وتولدها العلاقات الداخلية للمفردات في النص الشعري، وهذه نظرة «مستمدة من فكر الحركات الإسلامية الباطنية، والتي ينتمي أدونيس باعترافه إلى واحدة منها، فهذه الفئات تزعم بوجود معنى باطني للنص القرآني يختلف عن المعنى الذي يراه المسلمون السنّة في النص»[33].

القارئ عند أدونيس إذن هو المدان دائماً لأنه لا يقرأ النص من حيث هو نص قائم بذاته في استقلالية عنه، نص وشكل له لغته وعلاقاته وأبعادها، إنه بالأحرى لا يقرؤه، وإنما يبحث فيه عما ينفي أو ويؤكد ما يضمره في عقله ونفسه، إنه يفترض أنه قارئ كامل الثقافة، كلّي القدرة على الفهم، ولابد أن يكون النص واضحاً له، سهلاً، بسيطاً، وإلا فإنه يوصف بالغموض، «فموضوع النص دائماً، مدحاً أو ذماً، إنما هو النص وكاتبه، والبريء إنما هو دائماً القارئ»[34]، وعلى هذا فإن للشاعر برجه العاجي الخاص، والقارئ مطالب بأن يصل إلى مستوى هذا البرج، أو كما يقول أدونيس: «على القارىء أن يرقى إلى مستوى الشاعر. هذا يعني أن للشاعر لغة خاصة غير لغة الجمهور»[35].

بالمنحى ذاته تقريباً يحاول الشاعر شوقي بغدادي أن يوضح نقاط الخطاب الشعري الحديث وغموضه فيقول: «القصيدة

التقليدية اعتادت أن تستخدم اللغة حسب الأصول المتبعة، يعني وضع الفعل في مكانه، والفاعل في مكانه، والمفعول فيه في مكانه وفقاً للأصول المتبعة في البيان العربي، واستخدام اللغة هذا رفضته القصيدة، وأجرت عملية تفتيت للغة وحاولت قدر الإمكان الاقتراب من لغة الحياة، فصارت الجملة ممكناً أن تبدأ من منتصفها، ممكناً ألا تنتهي بوضع جزء من الجملة ويحذف ما تبقى منها، يمكن أن تضع كلمة واحدة وعليك أنت أن تكمل الجملة. الشاعر الحديث انتقل تماماً من الخطابة والتعليم إلى ما يسمى بالمنولوج الداخلي، فكأن الشاعر يكتب ويحدث نفسه، ولا هدف له - كما يبدو ظاهرياً على الأقل - أن يلقي هذا الكلام لأناس آخرين. فالشعر الحديث يحاول أن يلتقط الأفكار الداخلية في فوضاها واضطرابها وفي نشوتها أحياناً، ولعل هذا هو السبب الذي يجعل البعض يتهم القصيدة الحديثة بالاضطراب والغموض والتشوش، فالتعليم يعني الوضوح، أما المنولوج الداخلي فيعني التمزق الروحي الداخلي، وهذا التمزق لا يقبل ولا يتعامل مع الوضوح التقليدي البسيط المعروف»(36).

وعلى الخط ذاته يرى الدكتور الشاعر نذير العظمة أن مقولة الغموض والوضوح في الخطاب الشعري الحديث يجب أن لا تقف في وجه التجارب الحديثة مهما كان الشكل الذي تظهر فيه، فالمهم هو التجربة «ولا نريد أن نعجّم التجارب الشعرية الحديثة، لماذا نريد أن نلبسها حذاء صينياً كي لا تنمو ؟ لماذا لا نقبل بالشعر الحر ولا نقبل بالشعر المرسل الذي استعمله شكسبير وهو

وزن بلا قافية ؟ أنا أفسح المجال لحرية التطور والمقولات عندي ليست مطلقة، وإنما هي نسبية مجتمعية، وليست نسبية فردية »[37].

وبالحماس نفسه يدافع الشاعر إبراهيم جرادي عن الخطاب الشعري المعاصر بغموضه وأشكاله، ويرى أن الشعر يجب أن يواكب تطور الحياة نفسها «حياتنا غدت سريعة، نقرأ الشعر في الباص، لم يعد الوقت يتسع للإيقاع، اللغة عودة للموروث العربي، فلماذا نتجاهل ذلك وهي الحامل لجذور الشعر ؟ »[38].

هذه بعض التبريرات التي يقدمها أنصار الغموض لتفسير ضبابية الخطاب الشعري الحديث، وهي ليست وليدة سنوات أخيرة، بل تعود إلى فترة سابقة، نجدها بحماس شديد عند خليل هنداوي في الستينات الذي رأى أن الغموض شرط أساسي في الشعر، يقول: «إذا كان الوضوح في النثر شرطاً من شروط بلاغته، فإن الوضوح الساخر في الشعر يقضي على جماله المغلف بأسراره، ويعري أخيلته وصوره من الأقنعة الموحية»[39]، ولذلك فإن مهمة الخطاب الشعري الحديث هي أن يكون غامضاً، وإلا فقد النص خصوصيته «والشعر مهما كانت عملية توليده ذاتية، فهي كالفن، عملية إنسانية فحواها أن ينقل الإنسان للآخرين، واعياً، مستعملاً، إشارات خارجية معينة، والأحاسيس التي عاشها، فتنتقل عدواها إليهم، فيعيشونها ويجربونها، وبذلك تصبح رسالة الفن واضحة، وهي التبليغ»[40]. على أن الهنداوي سرعان ما يناقض نفسه دون أن يدري، فهو في زحمة دفاعه عن

الغموض في الخطاب الشعري يشترط وجود ألفة ما بين أذن المتلقي وبين هذا الغموض وطرقه، فيقولك «لم يعد من العسير أن نتنبأ بأن مستقبل الشعر تتجاذبه أيدي المحافظين إلى الوراء والمجددين إلى الأمام، والانتصار سيكون حتماً للمجددين إذا استطاعوا أن يخلقوا الأذن الجديدة التي ترتاح إلى ألحانهم وتطمئن إلى أوزانهم وتنتشي بطيوبهم، وأن يوجدوا روح الألفة بين القراء وبين الطرق الغريبة التي عبروها لأن الشعر قبل كل شيء تجاوب نفس مع نفس ونداء روح إلى روح»(41).

هذه الآراء وغيرها، واضح كما قلنا سابقاً مدى تأثرها بالحداثة الغربية، ولا بأس من أن نعرض هنا لبعض الآراء الغربية، ونترك للقارئ مرة أخرى أن يقارن مدى تأثيرها في الآراء العربية، يقول أحد هذه الآراء: «تُمثل الأشياء المادية في النثر، كما في علم الجبر، على شكل رموز أو أضداد تنقل هنا وهناك حسب قوانين معينة، ودون أن تكون هذه الأشياء منظورة طوال فترة العملية. وفي النثر مواقف نموذجية معينة وترتيبات للكلام تتحرك آلياً عن تركيبات أخرى كما يحدث في العمليات الجبرية، ثم يكتفي الإنسان بتغيير الإكس والواي إلى الأشياء المادية في نهاية العملية، أما الشعر، فيمكن اعتباره من ناحية واحدة على الأقل مجهوداً لتجنب خاصة النثر هذه، إذ إنه ليس لغة متضادات، بل هو لغة مادية متطورة، وهو تسوية توصلت إليها لغة الحدس التي تنقل الأحاسيس الجسدية. وهو يحاول دائماً أن يسيطر على انتباهك، ويريك أشياء مادية باستمرار حتى يمنعك

من الانزلاق إلى عملية مجردة. وهو يختار نعوتاً، ويريك استعارات فنية لا بسبب جدتها، وقد تعبنا من القديم، بل لأن النعوت تمثل تناقضات مجردة، إنه لا يمكن نقلها ونقل المعاني المتطورة إلا باستعمال وعاء المجاز الشديد، أما النثر، فهو إناء قديم ترشح منه هذه المعاني، والشعر يسير على قدميه فيجوب بك الأرض»[42].

وتقول جوزفين مايلز: «إن التجسيد الشعري الوحيد للمستقبل، والمصدر الوحيد للنشوة، هو الرؤيا الكمينة لمدن كبيرة ذات أبنية أكثر ارتفاعاً، ويمكننا أن نرى في هذا شيئاً من مجاز، إلا أننا إذا حاولنا أن نحدد هذا المجاز أو نجعله مفهوماً، فإننا نبتعد عن النص الشعري، وتصبح الحماسة باهتة»[43].

وإذا أردنا المزيد من المقارنة عن مدى تأثير الخطاب الشعري الغربي بنظيره العربي نستطيع أن نورد أيضاً قول جيروم ستولينتر: «إن الأعمال الفنية التي تستحق الكلام عنها تكاد كلها تكون متشابهة من حيث شدة التعقيد، وكثيراً ما يكون بناؤها الشكلي عميقاً مركباً، وهي عموماً غنية بارتباطاتها التعبيرية»[44].

وهكذا نستطيع القول إن أصحاب فلسفة الغموض في الخطاب الشعري العربي الحديث يظهرون تأثراً كبيراً بالمذهب الغربي، وإنهم تجاوزوا هذا التأثير إلى حد المبالغة والتطرف في كثير من الأحيان، وقد بدأ هذا التأثر عند نازك الملائكة، فعلى

الرغم من أنها كانت تتجنب الحديث عن المفاهيم الغربية للقصيدة الحديثة، وتحذر من استلاب هذه النظريات للعقل النقدي العربي، فإن كتابها (قضايا الشعر المعاصر) يزخر بأفكار ومفاهيم نقدية ليست بعيدة تماماً عن التأثير الغربي، وبخاصة (النقد الجمالي) الذي يرتكز على البنية الجمالية للنص، مع ضرورة الإشارة إلى أن نازك الملائكة تتلمذت بصورة مباشرة على يد كبار النقاد في الولايات المتحدة الأمريكية خلال الخمسينات، وكذلك، فإن آراء أدونيس في الحداثة تصدر عن فر ماركسي، فالثورة التي دعا إليا الفكر الماركسي تعني هدم كل الأفكار السابقة، فهي تتناقض مع قيم الماضي بكل أشكالها، دينية كانت أو ثقافية، أو فنية، أو اجتماعية، ويتأكد ذلك من خلال تلك الاستشهادات التي يشير إليها في كتبه، كما أن ثقافته الواسعة أتاحت له التأثر بنظريات الأدب الغربية حيث انسرب إلى فكره شيء غير قليل من هذه الأفكار الغربية، وبخاصة تجارب الحركة السوريالية التي تغطي مساحة غير قليلة من شعره. ويوسف الخال عبر مجلة شعر كان يتحدث باستمرار، وبنوع من الهيبة عن «إليوت» و«روزنتال» و«باوند» و«ييتس».. وغيرهم من رموز الحداثة الغربية كنماذج يجب أن تحتذى في القصيدة العربية الحديثة.

ردة فعل مضادة:

إن تمادي الخطاب الشعري الحديث بعشوائية الشكل وبالانزياحات اللغوية والغموض، أدى إلى ظهور تيار مضاد

غاضب على الحداثة ككل، وبالطبع لا يمكن فصل الشعر عن الأجناس الإبداعية الأخرى. وقد يقال: من الطبيعي أن يقع صدام ما بين الحداثة كتجديد وحركة ثورة، وبين القديم كسكون وتراجع، وهذا صحيح، فقد جوبهت حركة الحداثة عند ظهورها بمقاومة، ولم تسلم من الهجوم عليها بالرغم من كل الأعمال الخصبة التي أثمرت عنها في بدايتها، فقد شجبتها الكنيسة الكاثوليكية عام 1907م واعتبرتها بدعة يجب محاربتها، كما أعلن الباب (بول) باسم الفاتيكان شجبه لها، واعتبرها هتلر فناً منحطاً. ولعل الأدب الألماني نفسه قد مهد لمثل هذا الرفض، فقد رأى أن الأدب قد أصيب بالتخمة والغثيان من مصطلح الحداثة، حتى أصبح رمزاً لكل ما هو قديم، وعلامة في طريق التفسخ والانحلال[45].

ومع ذلك نحن لن نتوقف هنا عن التصادم ما بين حركة الحداثة وأصحاب الكلاسيكية، بل سنشير إلى أن تمادي الخطاب الشعري الحديث بخرف الشكل وبالغموض، وظهور صور مختلفة نتيجة اتباع المحدثين طرقاً متطرفة في التحديث، أدت إلى ظهور ردة فعل غاضبة شارك فيها من ناصروا الحداثة في بدايتها، وقد نعت ردود الفعل على المحدثين فوضاهم في صور ساخرة تصل إلى حد الشتيمة والاستهزاء، كتهجم (إم. جي. كونراد) على الشعر الحديث بقوله: «إن الشعر والفن الوحيد الحقيقي هو الذي يعزف على الأعصاب ويغذينا بأقوى الأحاسيس، والإنسان السوي العاقل لا يعنيه البتة أي بيض غريب من طائر الوقواق يفقسه هؤلاء المتطرفون المعنيون بالحديث في مواخيرهم القذرة،

يهزون مذاهبهم القميئة كالذيول من خلفهم: الرمزية.. الشيطانية.. المثالية الجديدة.. الهلوسة،.. امنح هذه الأشياء بضع سنوات ولن تجد ديكاً يصدح بهذا الدجل المسرف في الحداثة والذي تعاطته هذه التحولات المضحكة في الأدب والفن»[46].

إن هذا المشهد الساخر الذي يقدمه كونراد يعكس مدى ردة الفعل الغاضبة على التحولات غير العادية التي طرأت على أشكال الفن وأساليبه، حتى إن ناقداً مثل «هاري ليفن» يستغرب كيف أن أصحاب الأدب الحديث يطلبون من القراء أن يكونوا بلا عقل ليفهموا أدباً يتجه أصلاً لمن يريدهم بلا عقل، يقول: «ولعل ما يؤخذ على المحدثين أنهم كانوا مغرمين بأفكارهم الشخصية، بل أسوأ من ذلك أنهم يطلبون من عقول قرائهم مطالب حادة وهذه هفوة لا يمكن لعصر أبطال الثقافة فيه من غير عقل تجاوزها»[47]، وعلى المنحى ذاته يهاجم «آر. جي. إل. ستيان» الفوضى غير المعقولة التي أدخلت الحداثة فيها الفنون فيقول: «لقد ازدادت تعليقات النقاد في السنوات الأخيرة ميوعة وتضارباً، ونحن نتعثر الآن في مصطلحات تكاد تكون عديمة المعنى. لقد حان الوقت للمطالبة بإيقاف هذه التصنيفات.. إن مقياسنا يجب أن يكون شدة التأمل وحدّة التعليق»[48].

على هذا الشكل ظهرت وماتزال تظهر ردة الفعل المضادة للتطرف في الحداثة، فماذا عن ردة الفعل على المستوى العربي، وخاصة فيما يتعلق بغموض الخطاب الشعري الحديث؟!.

إن الإجابة تتطلب الوقوف عند شاعرة مثل نازك الملائكة، تلك الشاعرة التي كان لها موقف تاريخي في الثورة على النظام التقليدي للشعر، ولكنها نفسها انقلبت على ثورتها عندما فكر بعض الشعراء في القفز على الأوزان وابتداع شكل جديد، «فرفعت هراوتها الغليظة وأخذت تدق بها على رؤوس هؤلاء الفتية الذين لا يميزون بين مفهومي الشعر والنثر حين أخذوا يطلقون على الشكل الجديد الذي ابتدعوه اسم قصيدة النثر»[49]، وراحت بكل ثقة واقتدار تفند مزاعمهم معتمدة في ذلك على القياس المنطقي أحياناً، وعلى صعيد اللغة نفسها التي تفرق على نحو دقيق بين ما يسمى شعراً وما يسمى نثراً، مؤكدة أن القصيدة هي بناء متكامل قائم بذاته، مشدود إلى عناصره الطبيعية المؤلفة من الموضوع والهيكل والتفاصيل والموسيقى، وهي فيما بينها تؤلف بنية خفية لا يمكن فصمها.

وتظهر ردة الفعل أيضاً عند أحمد عبدالمعطي حجازي، فيرى أن صفة الشعر «قد أهينت حتى أصبحت تطلق على أي كلام ينتهي قبل نهاية السطر، فضلاً عن الأخطاء الشنيعة في النحو والعروض، فالنحو الذي تتطلبه الممارسة الشعرية غير متحقق في الكثير مما يطلق عليه شعر، وينشر في الصحف والمجلات والدواوين»[50].

ويرفض حجازي الوهم القائل إن للقصيدة الجديدة معجماً خاصاً بها، ويؤكد أن الألفاظ وحدها لا تصنع قصيدة، ولكنها في

اللغة والعلاقات التي تنظم هذه اللغة في السياق الشعري العام ضمن نظام خاص يُكسب اللغة خصوصيتها. ومن الضروري أن تكون مفردات هذه اللغة قد تخففت من دلالاتها القديمة لتصبح قادرة على حمل إيحاءات لم تعرفها من قبل «فالحاجة ماسة إلى أن نرد الألفاظ إلى منابعها الأولى، إلى حالة الخلق والتكوين قبل أن ترتدي معانيها المزيفة»[51]. كما يرفض أوهام الغموض في الخطاب الشعري الحديث، وخاصة الفكرة الشائعة عند الشعراء الجدد من أن لغة القصيدة ليست إلا الصورة فقط، وأن الصورة هي الاستعارة، وكلما كانت الاستعارة تتسم بالغرابة كانت القصيدة حديثة. «وهذا خلاف الحقيقة لأن الاستعارة هي أداة من أدوات الشعر، ولا مراء في أن للقصيدة الجديدة حاجة إلى استعارة جديدة، ولكن هذه الجدّة لا تقاس بمدى غرابتها، وإنما بمدى إسهامها في تشكيل الرؤية الجديدة»[52].

وتأتي ردة الفعل أيضاً من عبدالوهاب البياتي الذي يعلن «أن الحداثة التي يتحدثون عنها ليل نهار أعتقد أنها أشياء نظرية لا علاقة لها بعملية الإبداع الشعري، لذلك أعتقد أنه يجب وضع الأمور في نصابها الحقيقي. يعني... المتنبي شاعر حداثوي، ممكن اعتباره حتى الآن، فلماذا نحن نعجب بالمتنبي، حتى أشد المتطرفين حداثوياً يعجبون بالمتنبي. هذا لأن المتنبي بالرغم من تقادم العهد من القرن الرابع الهجري حتى الآن ظل شعره حديثاً»[53].

هذه هي بعض مواقف رواد الحداثة الشعرية منها، وانقلابهم على تماديها في الغموض والتجريب والانفلات، وهي مواقف أخذت أبعاداً أكثر وضوحاً في كتابات النقاد المستمرة حتى الآن، والتي لا تملّ من مهاجمة الغموض والخرف اللغوي في الشعر، وقد امتدت ردة الفعل هذه إلى الشعراء الشباب أنفسهم، فيرفض أحدهم كل التجارب المتطرفة التي نجمت عن الحداثة، ويراها محصلة لعملية التقليد الأعمى للتجارب الشعرية الغربية، ومحاكاة لشعراء غربيين خاضوا تجارب حياتية لم يخضها الشعراء العرب أصحاب الحداثة الشعرية، يقول محمد مصطفى درويش: «لا أستطيع أن أنظر للشعر بعيداً عن الغناء، ليس بمعنى الصنوجي، وإنما بمعنى التكامل كي لا نخلط وظيفة الشعر بغيرها.. كما أن الرؤيا الشاملة فهمناها نحن فهماً مغالطاً، بمعنى أن الشاعر العربي المعاصر لم تقيض له التجربة النضالية التي عاشها نيرودا وإيلوار، وحالياً الشاعر العربي المعاصر يحاول أن يحقق شمولية الرؤيا من وراء الطاولة، وأكثر الشعراء المعاصرين الشباب فهم، وجيل ما قبل الشباب، يقفون على أرضية الكيمياء والمعادلات أكثر من وقوفهم على أرض الشعر»[54].

بل تمتد ردة الفعل إلى شاعر حداثي معروف هو شوقي بزيع، فنراه يجري عملية ارتداد عن القصيدة الحديثة في آخر قصائده، وليوضح أن الحداثة مصطلح غربي «ووصلت إلينا بعد سلسلة من

الثورات الثقافية التي بدأت في عصر النهضة والتي بدأ انفجارها الأكبر منذ القرن التاسع عشر، فوجدنا أنفسنا دائماً مندهشين أمام هذه الإنجازات، ونحاول أن نتعرف على ملامحنا بالقياس إلى المزايا التي يقدمها الغرب لنا.. نريد أن نعرف المسافة التي قطعناها في مسألة التطور دائماً بالقياس إلى الآخر، وليس بالقياس إلى ما أنجزناه نحن. إن الحداثة ليست هاجساً، ولا يجب أن نتعامل مع الأمر وكأن قيمة كل عمل أدبي أو تعبير بمقدار حداثته.. إن الحداثة الغربية أوصلت الإنسان إلى مقتله تماماً، بينما يجب أن تبقى الحداثة وفق مشروعها العربي تأكيداً على الروح الشرقية وتعميماً لها، وبحثاً عنها. من هذا المنطلق أستطيع القول إن المشروع الحداثي الشعري العربي هو مشروع أولئك الناس الذين حضروا في داخل تربتهم المحلية، وانطلقوا من تراثهم الممتد قروناً إلى الوراء.. »[55].

وعلى الرغم من وجود نقاد عرب يطالبون بالانزياحات اللغوية، ويدافعون عن الغموض في الخطاب الشعري المعاصر، إلا أن بعض هؤلاء النقاد اضطروا إلى المطالبة بعدم المبالغة في التطرف، ومنهم الدكتور وليد سيف الذي يوضح تصوره للمشكلة قائلاً: «إن اللغة العربية مرت في العصر العباسي بمرحلة النمطية، ومن هنا رأى النقاد في أبي تمام خروجاً عن أصول الشعر، وعلى الرغم من أننا نقرأ أبا تمام الآن فلا نجد ما يقولون، فقد وجدوا في ذلك الوقت أنه في شعره يمثل انحرافاً لغوياً غريباً لأن النمطية

الشعرية العامة كانت صارمة في أصوليتها، وكان أي خروج عنها مهما بدا بسيطاً يعتبر تجديداً أو مفاجأة شعرية»[56]، وينتقل الدكتور سيف إلى موقف الشاعر الحديث في زمن دخل فيه الشعر إلى النثر فيقول: «إن مهمة الشاعر في الانحراف عن النمط العام تصبح أكثر صعوبة طالما أن النثر مليء بالشعر، فكيف يميز الشاعر تعبيره عن لغة النثر. إذن سيجد نفسه تلقائياً وبغير وعي يبالغ في الإغراب والإبهام والانحرافات اللغوية، ولعل أحد هذه الأسباب هو الذي دفع الشعراء العرب في الوقت الحاضر إلى قدر من الغموض»[57].

على هذا النمط يستمر الدكتور سيف في الدفاع عن الانحرافات اللغوية والغموض وعشوائية الشكل في الشعر العربي الحديث، إلا أنه يجد نفسه مضطراً في النهاية إلى مطالبة الشاعر بعدم الاندفاع الكلي في الانحراف والتغريب فيقول: «إذا بالغ الشاعر في الانحراف الشعري يسقط في الغموض المطلق، وفي تدمير جسور التواصل بينه وبين المتلقي، وفي مجانية الانحراف اللغوي في الشعر مجانية كاملة لأن هذا الانحراف إنما يجري تذوقه ويجري إدراكه بقدر ما تكون الخلفية التي انحرف عنها واضحة، فإذا لم تكن هذه الخلفية واضحة تماماً، فإن الانحراف يفقد قدرته على التأثير من جهة، ويفقد وظيفته الشعرية التواصلية من جهة أخرى»[58].

ولأننا لا نريد الإمعان أكثر في الآراء المناوئة للتطرف في

القصيدة العربية الحديثة، سنختم برأي موضوعي للناقد الدكتور حسام الخطيب الذي يرى أن الحداثة هي حركة انبعاث ومعاصرة وتغيّر وإبداع وانطلاق «ولكنها ليست تهويماً أثيرياً، بل هي كما يقال في أدب توماس هاردي: من التراب، وجذورها في التراب حيّة، وقد فرقت دائماً بينها وبين الحداثية التي هي اتجاه أدبي عريض يحتل ساحة القرن العشرين في الأدب الغربي وامتداداته العالمية، ويقوم على الرفض والتجاوز والزراية بالشكل المألوف والانفلات من المنطق والتركيز على العالم الداخلي البرم بظلامية المصير الإنساني... إن الحداثة مستمرة، وهي قضية حقيقية لا يمكن تجاهلها، ولكن تمثلاتها الأولى اختلطت بالحداثة، وذهبت مذاهب في الشطط والإغراب والسخف، وزاد الطين بلة أن اضطرار الحداثة لتمييز نفسها عن المألوف والمبتذل والتقليدي دفعها إلى السرف والإغراب والهوس، وانحرف بها أحياناً عن مسارها المرجو، وبالتالي تسبب في عزلتها عن الجمهور المتلقي الذي وقع في حيرة قاتلة. فالنفس التقليدي لا يقنعه تماماً وإن كان يستثيره، والنفس الحديث لا يستهويه..»[59].

هل هي ردة عن الحداثة؟

بعد هذا كله يحق لنا أن نتساءل إن كان ما يجري الآن على وحول ساحة الحداثة الشعرية هو ردة أو بداية ردة نحو الكلاسيكية، وثورة مضادة على الثورة التي أعطت هذا الكم من

التجارب ؟! إن المتتبع للتيارات الشعرية منذ الخمسينات وحتى الآن لا يستطيع أن يغفل تياراً قوياً يحاول أن يثبت نفسه وسط هذه التيارات الحداثية، هو تيار الشعر الكلاسيكي والذي من أعلامه محمد مهدي الجواهري وعمر أبو ريشة، وصار منذ السبعينات يضم جيلاً جديداً من الشباب الذين يعلنون سخطهم على الحداثة والخطاب الشعري المعاصر بتجاربه المتطرفة وغموضه ولا معقوليته، وأنه آن الأوان لوأد الحداثة بعد أن استنفدت أغراضها في نظرهم، وينتشر أصحاب هذا التيار على كل الخارطة العربية بنسب متفاوتة، وينطلقون من رؤية إحيائية خالصة. أي رؤية تمضي على النهج الذي كانت تسير عليه مدرسة شوقي وحافظ إبراهيم من التزام بالبحر الخليلي إلى المحافظة على أغراض الشعر من غزل ووطنيات ورثاء ومديح وغير ذلك من الفنون المعروفة في هذا المجال.

ألا يشير هذا إلى وجود ثورة، أو بداية ثورة مضادة على الخطاب الشعري الحديث، وإن لم يكن كذلك، فهو صراع عنيف يدور الآن في ساحة الحداثة ما بين الخطاب الشعري الحديث بتجاربه المتطرفة، وبين تيار ينادي بالوضوح إلى حدّ التمسك بالكلاسيكية وإحيائها من جديد.

إشكاليات النقد :

ما نستطع استخلاصه مما ذكرناه بشكل عام هو أن

الخطاب الشعري العربي منذ الحداثة حتى الآن قد قطع طريقاً طويلاً في التجريب، ولكن بسرعة كبيرة، وكان من الواضح أن المفهوم الغربي للحداثة الشعرية كان صاحب تأثير كبير على الخطاب الشعري العربي الحديث، وحدث هذا التطور السريع بعيداً عن وجود النقد الذي يسدد المسيرة ويصلح الخلل، فبقيت الممارسات النقدية متخلفة عن مواكبة التطورات التي طرأت وتطرأ على تيار الشعر الجديد، فضلاً عن فقدان الناقد الجاد المؤهل بثقافة نقدية عالية، والذي يتابع حركة الشعر الحديث ويوجهها الوجهة الصحيحة، وغالباً ما نجد الناقد يدخل في تعامله مع الخطاب الشعري الحديث إلى مستنقع من التهويمات والألغاز والمصطلحات، وبالتالي نجد أنفسنا مع نص نقدي غامض يسهم في زيادة غموض الخطاب الشعري نفسه، وهنا أيضاً يظهر تأثير النقد الغربي على النقد العربي، وإصرار الناقد على عكس هذا التأثير على النص الشعري بعيداً عن حقيقته، فلم نعد نستغرب عندما نرى نقداً لنص شعري حديث يمتلئ بالدوائر والمثلثات والمربعات والمعادلات الكيميائية، وغير ذلك من الأمور التي لا يفهمها لا الشاعر ولا المتلقي، وربما الناقد نفسه، ولنقرأ مثلاً هذا النقد الذي يتعامل مع نص شعري حديث.

1 - يشير البعد الملحمي البطولي إلى أحد المستويات البارزة للإنسان من حيث إنها قاعدة البطولة أو النرجسية في تحتانية النص، أي إن الملحمي.

2 - يشير الوجه الظاهري إلى تضخم الإنسان بالعناصر، يشير الوجه التحتاني (أ - ج) إلى حسّ الرعب وهو الوجه العمقي التحتاني...»[60].

هذا النموذج وغيره من النقد العربي للشعر العربي الحديث يتكئ على المنهج البنيوي الذي روّج له كمال أبو ديب في كتابه (في البنية الإيقاعية)، والذي فتح الباب منذ صدوره على مصراعيه لسيل من الخرف النقدي، والذي أقل ما يمكن أن يقال فيه أنه يتحدث عن الشعر العربي بمعايير كتابة أخرى، وعذراً من مجلتنا (علامات) ومن القارئ العزيز أنني سأقدم هنا اعترافاً مفيداً أرويه للمرّة الأولى، لكنه يشير إلي (خرف) النقد، ومفاده أنني في أيام شبابي في بداية السبعينات مللت من مراسلة ملحق الثورة الثقافي الذي كان يصدر في دمشق، وحلمي أن أنجح بنشر واحدة من الدراسات النقدية التي دأبت على إرسالها، ولكن دون جدوى، فقد كانت صفحات الملحق مرصوصة دائماً بمقالات تتشبه بما كان ينشره كمال أبو ديب من نقد يمتلئ بالدوائر والمربعات والأشكال الغريبة، فعمدت إلى كتابة مقالة طويلة حول شعر أحد المسؤولين عن إصدار الملحق لم تستغرق كتابتها مني أكثر من ساعة، ولم أفهم شخصياً منها سوى اسم الشاعر، وإليكم مقطعاً من ذلك (النقد): «.. في النص تهويم تفعيلي يحدده الشاعر بما يعادل التسويف اللاتفعيلي باعتبار أن التوظيف في المعادلة التالية : H + o ⟵ Ho الحب + الشوق ⟵ الإيقاع، لكن

المعادلة ناقصة الرقم (2) في المنظور (H)، وهو ما يعادل نقصان اللقاء في لغة الشاعر..» ولم أستغرب أن ذلك (النقد) نُشر باحتفالية فوراً، وأتاح لي فرصة أن أرى اسمي منشوراً لأول مرة فوق (نقد) لم أفهمه موجهاً الشعر لم أفهمه أصلاً.

مثال مضحك بقدر ما هو محزن لأنه يدل على قصور نقدنا الحديث عن فهم ومواكبة الخطاب الشعري الحديث وتوجيهه، وبأي شكل يقدم الخطاب الشعري نفسه ينبري النقد سريعاً لاستعراض نفسه، ودون التعامل مع النص الشعري كفاية نقدية.

ويبقى القول إن الخطاب الشعري العربي الحديث لم يستطع حتى الآن أن يحدد هويته الأخيرة شكلاً ومضموناً، ومازالت التيارات داخله تتصارع. فإلى متى سيستمر هذا الصراع، وكيف سينتهي ؟!

ذلك هو السؤال الصعب.

مصادر وهوامش

1) د. نذير العظمة - ندوة مجلة المعرفة عن الشعر السوري الحديث - مجلة المعرفة - العدد (256) دمشق - 1983.

2) د. عبدالله أحمد المهنا - الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة - مجلة عالم الفكر - المجلد التاسع عشر - الكويت - 1986.

3) المصدر نفسه.

4) نازك الملائكة - شظايا ورماد - المجموعة الكاملة - دار العودة - بيروت - 1971.

5) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - دار العودة - بيروت - 1974.

6) د. عبدالله أحمد المهنا - مصر سبق ذكره.

7) كمال أبو ديب - في البنية الإيقاعية - دار العلم للملايين - بيروت - 1974، وكان أبو ديب قد نشر في بداية السبعينات سلسلة مقالات نقدية في ملحق الثورة الثقافي بدمشق حاول من خلالها تكريس المنهج البنيوي في نقد الشعر.

8) أدونيس - زمن الشعر - دار العودة - بيروت - 1978.

9) يوسف الخال - الحداثة في الشعر - دار الطليعة - بيروت - 1978.

10) نهاد خياطة - رأي في قصيدة النثر - مجلة شعر - بيروت - 1963.

11) د. عبدالله أحمد المهنا - مصدر سبق ذكره.

12) المصدر نفسه.

13) جان كوهن - فنية اللغة الشعرية - ترجمة محمد الوالي - الدار البيضاء - 1986.

14) ليلى مقدسي - ديوان ثالوث الحب - دار الحوار - اللاذقية - سورية - 1992.

15) د. عبدالله أحمد المهنا - مصدر سبق ذكره.

16) المصدر نفسه.

17) المصدر نفسه.

18) عبدالكريم الناعم - ديوان (أقواس) - اتحاد الكتاب العربي - دمشق - 1986.

19) مختار الصحاح.

20) مختار الصحاح.

21) مختار الصحاح.

22) محمد الخزعلي - الحداثة في فن أدونيس - مجلة عالم الفكر - المجلد التاسع عشر - الكويت - 1988.

23) محمد عمران - ديوان (قصيدة الطين) - وزارة الثقافة - دمشق - 1982.

24) أدونيس - الآثار الكاملة - دار العودة - بيروت - 1974.

25) د. عبدالله أحمد المهنا - مصدر سبق ذكره.

26) المصدر نفسه.

27) أدونيس - زمن الشعر - دار العودة - بيروت - 1978.

28) المصدر نفسه.

29) عبدالله رضوان - الغموض في الشعر العربي - مجلة شؤون أدبية - العدد (10) - الشارقة - 1989.

30) مثلاً مجلة شؤون أدبية (الشارقة) قبل توقفها، فقد دأبت على نشر (قصائد !) غرائبية الشكل والمحتوى تحت باب (تجارب إبداعية) !!

31) من حوار أجريته مع د. عادل فاخوري في بيروت عام 1981.

32) أدونيس - زمن الشعر - مصدر سبق ذكره.

33) المصدر نفسه.

34) محمد الخزعلي - الحداثة في فن أدونيس - مصدر سبق ذكره.

35) المصدر نفسه.

36) شوقي بغدادي - ندوة مجلة المعرفة - مصدر سبق ذكره.

37) د. نذير العظمة - المصدر نفسه.

38) إبراهيم الجرادي - المصدر نفسه.

39) خليل هنداوي - خواطر في أدبنا وأدبائنا - محاضرة ألقاها في مدينة الرقة السورية بتاريخ 4-4-1963 - مطبوعات وزارة الثقافة - دمشق - 1963.

40) المصدر نفسه.

41) المصدر نفسه.

42) مارك شورر ومايلز وماكنزي - أسس النقد الحديث - ترجمة هيفاء هاشم - وزارة الثقافة - دمشق - 1967.

43) المصدر نفسه.

44) جيروم ستولينتر - النقد الفني - ترجمة فؤاد زكريا - المؤسسة العربية للنشر - بيروت - 1981.

45) عبدالله رضوان - مجلة شؤون أدبية - مصدر سبق ذكره.

46) د. عبدالله أحمد المهنا - مصدر سبق ذكره.

47) المصدر نفسه.

48) المصدر نفسه.

49) المصدر نفسه.

50) المصدر نفسه.

51) المصدر نفسه.

52) المصدر نفسه.

53) جريدة الثورة - 27-8-1996 - دمشق.

54) محمد مصطفى درويش - ندوة مجلة المعرفة - مصدر سبق ذكره.

55) جريدة الثورة - 21-8-1996 - دمشق.

56) عبدالله رضوان - مصدر سبق ذكره.

57) المصدر نفسه.

58) المصدر نفسه.

59) د. حسام الخطيب - التأصيل والتحديث في الشعر العربي - مجلة الوحدة - العدد (82 - 83) الرباط - 1991.

60) محمد جمال باروت - يقظة الضمير الكونية - دراسة نقدية - مجلة شؤون أدبية - العدد (9) الشارقة - 1989.

* * *

فهرس المجلد العاشر

*** إبراهيم خليل:**

تأثير فيدريكو غارثيا لوركا في شعر محمد القيسي ع 40

*** إبراهيم صحراوي:**

من ملامح النص الروائي الجزائري المعاصر ع 37

*** أبو بكر باقادر:**

تحليل نص حضاري للإمام الغزالي ع 39

*** أسامة الملا:**

الغذامية... خطاب في الشعرنة ع 39

*** إسماعيل شكري:**

دينامية التشعب والانتظام ع 40

*** الحبيب الجنحاني:**

التراث والحداثة ع 40

* **السيد إبراهيم:**

قراءة الشعر بين النظرة الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة ع 39

* **الشيخ بو قربة:**

المفاهيم الأدبية في النقد العربي الحديث ع 40

* **بشرى موسى صالح:**

المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث ع 40

* **بوشوشة بن جمعة:**

قراءة في النص النسوي المغاربي - الرواية أنموذجاً - ع 39

* **جميل حسن:**

حوارات مع الجزء (35) من «**علامات**» - ع 38

* **حاتم عبيد:**

النص المعنى ع 40

* **حسن البنا عز الدين:**

ملامح النقد الثقافي - الغذامي أنموذجاً - ع 39

* **حسن غزالة:**

لمن النص اليوم؟ للكاتب أم للقارئ ع 39

* **حسن النعمي:**

نص المعلقات - تقاطعات الشعر والسرد ع 39

* **حسن الوراكلي:**

من تجليات الرؤية في النص الشعري المغربي الحديث ع 39

* **حسني محمود:**

الشعر العربي على مدرجة التطور ع 37

* **حميد لحميداني:**

- النقد الأدبي في المغرب - رؤية تحليلية - ع 38

- النص وإنتاجية المعاني ع 40

* **خيرة حمر العين:**

لسانيات النص ع 38

* **رشيد بن مالك:**

تحليل سيميائي لقصة «عائشة» للكاتب أحمد رضا حوحو ع 38

* **رشيد يحياوي:**

المتنبي شاعر - رد على مقال راشد المبارك ع 37

*** زيد عبدالكريم جاويد:**

بدر شاكر السياب من منظور نفسي ع 37

*** سامي بالحاج علي:**

السردي والأسلوبي في الرواية العربية ع 40

*** سعاد المانع:**

هل تحمل الثقافة العربية صورة واحدة للمرأة ع 39

*** سعيد السريحي:**

رسالة ابن القارح - مراوغة اللغة - ع 39

*** سعيد الناجي:**

الفعل النقدي في المسرح - مستويات تلقي النص المسرحي ع 38

*** سعيد حسن بحيري:**

اتجاهات لغوية معاصرة ع 38

*** سعيد علوش:**

- تمجيد النظرية وتقويض الإجراء ع 37

- حين يتودد الناقد الفحل إلى فحلة سليطة اللسان ع 38

*** شجاع مسلم العاني:**

المغايرة والاختلاف - دراسة في التفكيك - ع 40

*** صلاح الدين حسنين:**

الروابط بين الجمل في النص الشعري ع 39

*** صلاح صالح:**

تطور الجنس الحكائي العربي في ضوء مواقف التلقي ع 38

*** عباس عبدالحليم عباس:**

جدل الموافقة وصيغ الاختلاف ع 37

*** عبدالباقي يوسف:**

قراءة متأنية في كتاب يلماز غوني ع 38

*** عبدالرحمن اسماعيل السماعيل:**

حكمة الظروف وظروف الحكمة قراءة في شعر أحمد شوقي ع 37

*** عبدالرحمن حمادي:**

من إشكاليات الحداثة في الخطاب الشعري العربي ع 40

*** عبدالعزيز إدريس الخطابي:**

في الفكر العربي المعاصر ع 37

*** عبدالعزيز السبيل:**

الشعرنة بين السياسة والشعر ع 39

*** عبدالفتاح أبو مدين:**

مقدمة في فقه اللغة العربية ع 38

*** عبدالله إبراهيم:**

الرواية وإشكالية التجنيس والتمثيل والنشأة - مدخل نظري - ع 40

*** عبدالله أبو هيف:**

الكتابة بوصفها استعارة ع 38

*** عبدالله الغذامي:**

النسق المخاتل ع 37

*** عبدالله بن سالم المعطاني:**

النص الشعري بين خصوصية التحول وعمومية المفهوم ع 39

*** عبدالله حمادي:**

ماهية الشعر ع 40

*** عبدالله صولة:**

جمالية النص الأدبي ووجوه توظيفها ع 37

*** عبدالملك مرتاض:**

- ت - نظرية «المربع السِّيميائي» لقريماس ع 38

- الأدب والأدبية ع 40

* علي الشرع:
استراتيجية القراءة منهج نقدي ع 37
* عوض بن معيوض الجميعي:
بناء المعاني عند عبدالقاهر الجرجاني ع 39
* غالية خوجة:
تجريبية الاحتمال وقصص دهشة الساحر ع 40
* فاروق مواسي:
إشارات الصدق في القصيدة الوجدانية ع 37
* لمياء باعشن:
نظريات قراءة النص ع 39
* ماجدة محمد حمود:
وقفة مع كتاب الشعر والتلقي ع 37
* محمد أحمد المسعودي:
الخطاب ودوره في تشكيل الشخصية الروائية ع 40
* محمد القاضي:
المعارضة الشعرية بين المضارعة والاعتراض ع 37
* محمد بن مريسي الحارثي:
- تأويل النص الأدبي ع 38
- في تأويل المناسبة ع 39

*** محمد خير البقاعي:**

- الحدث الجاحظي - قراءة في نص مشكل ع 39
- رواية العصفورية لغازي القصيبي ع 40

*** محمد ربيع الغامدي:**

حضور الدلالة وغيابها (وجهة نظر لغوية في قراءة النص) ع 39

رحلة العلامة من المنطق إلى الكتابة ع 40

*** محمد صالح الشنطي:**

قراءة النص التراثي في كتاب الخطيئة والتكفير ع 39

*** محمد عبدالرزاق عبدالغفار:**

الغذامي بين دريدا والجرجاني ع 37

*** محمد علي كردي:**

الصوت والتفكيك ع 40

*** محمد مهدي غالي:**

النص والتأويل - من التعاطف إلى العنف ع 39

*** محمود جابر عباس:**

ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ع 38

*** مشتاق عباس معن:**

شعرية التناص ع 37

* **معجب الزهراني:**

النقد الثقافي نظرية جديدة أم مشروع متجدد ع 39

* **معجب العدواني:**

تلقي لقمان في الموروث العربي ع 39

* **نذير العظمة:**

تحولات البصري إلى سمعي: القصيدة والأزميل ع 39

* **نذار التجديتي:**

نظرية لسانيات التواصل ع 37

* **يوسف حامد جابر:**

ظاهرة الشعر المعاصر ع 38

* **يوسف حسن محمد العارف:**

في آفاق النص التاريخي - نظرية التدافع والتداول الحضاري ع 39